

ACADEMIA DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

Facultatea de compoziție, musicologie și pedagogie muzicală

Lector universitar ȘERBAN NICHIȚOR

Teză de doctorat

ANAMORFOZA SACRULUI ÎN MUZICĂ

Conducător științific:

Profesor universitar Mr. VICTOR GIULEANU

Mamei meleMotto:

महर्षीणां भृगुरहं गिरामन्मयेकमक्षरम् ।  
यज्ञानां जपयज्ञोऽस्मि सधावराणां तहमालयः ॥२५॥

"...din vibrații, eu sunt <<om>> transcendental,  
din sacrificii, eu sunt cîntărețul numelor sfinte,  
din gîndurile nemîncate, eu sunt Himalaya..."

"Bhagavad-Gita", cap. "Opulența Absolutului"

"Καὶ ὑμνήσαντες ἐξ ἡλίου  
εἰς τὸ ὄρος τῶν ἐλαιῶν..."

"Et hymno dicto

exierunt in Montem olivarum..."

"Și după ce au cîntat cîntări de laudă  
au ieșit la Muntele Măslinilor..."

Marcu XIV, 26

"...Vedeți, cuvîntul acesta <<religios>>  
nu este un cuvînt obișnuit, după oam  
nicii cuvîntul <<artist>> nu este un  
cuvînt obișnuit..."

Nae Ionescu (1890-1940), "Filosofia Religiei"  
(Prelegerea a VIII-a)

C U P R I N S

- PROLEGOMENE - Introducere în anamorfetica muzicală - principiile generale și preiecțiile lor diacronice ( pag. 5 )
- Cap. I - Muzica "Vechiului Testament" - învece ale anamorfazelor psaltice (premise ale artei cenero în spațiul religios ebraic)
  - A.) Introducere ( pag. 18 )
  - B.) "Cartea Psalmilor" ( pag. 23 )
  - C.) Regele David și "cetele cîntăreților" (organizarea vieții muzicale sacre) ( pag. 28 )
  - D.) Elemente specifice de organologie ( pag. 32 )
  - E.) Aspecte ale modalismului ebraic ( pag. 37 )
- Cap. II - Preiecții ale artei sunetelor în lumina scrierilor neotestamentare - Synopsie ( pag. 45 )
  - A.) Introducere ( pag. 47 )
  - B.) Grupaj tematic general al referirilor muzicologice în "Noul Testament" ( pag. 47 )
  - C.) Concluzii ( pag. 52 )
- Cap. III - Importanța Tradiției în procesul de cristalizare a ethecului muzical creștin
  - A.) Introducere ( pag. 54 )
  - B.) Originea comună a școlilor muzicale creștine în raport cu spiritualitatea elină ( pag. 56 )
  - C.) Noțiuni fundamentale de prosodie și metrică latină, în perspectiva dimensiunii "ritmoestetice" a muzicii ( pag. 64 )
  - D.) Muzica bisericească în epoca patrietică - fond comun, formulări, cîntec ( pag. 90 )
    - 1.) Modalismul creștin ( pag. 111 )
    - 2.) Ritmica psaltică ( pag. 116 )
    - 3.) Apariția și dezvoltarea semiografiei muzicale creștine ( pag. 120 )
    - 4.) Formele muzicii paleo-creștine ( pag. 125 )
    - 5.) Concluzii ( pag. 132 )
- Cap. IV - Reformulări ale timpului, spațiului modal și formelor muzicale liturgice
  - A.) Anamorfazele timpului muzical - de la ritmurile poetice la structuri heterometrice ( pag. 136 )
  - B.) Anamorfaze modale - perspectivele "mişcătoare" ale scîrurilor glisante ( pag. 145 )
  - C.) Anamorfaze rituale creștine - crearea formelor muzicale liturgice din perspectiva anamorfetică a conținutului cenero ( pag. 152 )

- Cap. V - "Liturgia Cosmică" - repere estetice-dogmatice ale muzicii sacre
  - A.) Introducere (pag. 171)
  - B.) "Musica Caelestis" - cosmogonia și "armonia eternă a sferelor" (pag. 173)
  - C.) Timpul sacru și funcția contemplativă a muzicii, în lumina principiilor filocalice ale spiritualității ortodoxe (pag. 184)
  - D.) "Speculum Musicae" și anamorfeticele Sacralului prin muzică (pag. 193)
- POSTFAȚĂ - "Opus Dei" - imagini arhetipale și proiectiile lor în muzica cultă universală și românească (pag. 210)
- Bibliografie generală selectivă (pag. 224)
- Sinopsis (pag. 231)

-----.



# PROLEGOMENE

## INTRODUCERE IN ANAMORFOTICA MUZICALĂ -

### PRINCIPIILE GENERALE ȘI PROIECȚIILE LOR DIACRONICE

#### Motto:

"Și pe cînd se ruga El,  
chipul feței Sale s-a făcut altul  
și îmbrăcămintea Lui albă strălucind..."

Luca IX, 29

Etimologia greacă a termenului de "anamorfoză" sugerează poate în modul cel mai plastic esența noțiunii: ανά = intercîndu-se în timp, revenire la, repetare, re- ; μορφή = formă finită; μόρφωσις = (proces de) formare; ἀναμορφώ-ωσις = = a reflecta, a regenera, a remodela; ἀναμορφώσις-εως = reflectare, regenerare, remodelare. Anamorfoza poate fi definită deci - oa proces evolutiv - drept o subtilă relație (de transformare) stabilită între două sau mai multe structuri aparent disjuncte și bazată tocmai pe reorganizarea elementelor constitutive comune.

Înainte de a aborda sensurile noțiunii în arta sunetelor, vom urmări dezvoltarea de-a lungul timpului a acestui principiu universal, în domenii paralele gîndirii muzicale. Astfel, ideea de anamorfoză o găsim expusă încă din Antichitate, ca de pildă în teologia ebraică, ce se baza pe gîndirea cabalistică în demonstrarea multitudinii modalităților de exprimare a numelui lui Dumnezeu prin

permutarea literelor componente ale tetragramei יהוה (Iod-Hé-Vau-Hé), sau prin descompunerea hexagramei (sigiliul lui Solomon) în două triunghiuri semiotice, reprezentînd elementul masculin (triada 1 = = Spiritul) și cel feminin (triada 2 = materia). Dezvoltînd această concepție

./.

anamorfotioă,<sup>\*</sup>) cabaliștii au reușit în cele din urmă să determine configurația "arborelui sefirotio" (simbolizînd "arboarele vieții"), ce este aloătuît din triunghiul metafizic "Kether-Binah-Mokmah", din cel etic "Geburah-Tiphereth-Messed", din cel intelectual "Nod-Iesod-Netzah" și din elementul singular "Malkuth", reprezentînd Regatul lui Dumnezeu, adică al Adamului Celest (Adam Kadmon). Aplicînd această schemă conceptuală - prin intermediul fenomenologiei husserliene - în domeniul artei sunetelor (considerate ca "forță vitală" prin elementul fundamental, cosmogenic al "vibrației", renumitul muzician român Sergiu Celibidache a creat un autentic sistem referențial de analiză și sinteză sonoră, bazat pe "reducerea" (adică esențializarea) actului artistic de la nivelul sunetului natural (aloătuît dintr-un corp fizic/material și dintr-un corp eteric/anti-material) la nivelul intermediar al sufletului, exprimat prin creația umană (nivel alcătuît dintr-un corp astral/sentimental și dintr-un corp mental/logic) și în sfîrșit la nivelul eminamente spiritual al Ideii Absolute, cuprinzînd, într-o unire ipostatică, corpul causal al Sfîntului Duh, corpul buddhic al Fiului și corpul atomic al Tatălui. De altfel, această triadă (exprimată de semioticienii contemporani prin relația Noemă/Morfemă/Fonemă) o întîlnim atît în scrierile aristotelice (τὰ ἐν τῇ ψυχῇ παρὰ ἡμᾶς λόγος/πράγματα=τὰ ἐν τῇ φωνῇ)<sup>\*\*</sup>, cît și în opera Perioitului Augustin (Animus=Cogitatio/Signum=Verbum/Aliud aliquid=Res în accepțiunea Pater/Filius/Spiritus Sanctus), fiind sintetizată de Ogden-Richards prin triunghiul "Thought" or "Reference" / "Symbol" / "Referent".

Asdus la relația binară fundamentală Sacru/profan, acest proces anamorfotic a fost ilustrat (convertind principiul "solve et coagula" al alchimistilor medievali în modernă raportare a "integrării" la "entropie") și în parapsihologia contemporană prin evidențierea subordonării continuumului material la realitatea info-energetică (manifestată prin subdomeniile bioplasmice și fizice). În acest punct se reîntîlnesc astfel în mod benefic

<sup>\*</sup>) - este elocvent faptul, că adăugînd litera W / Shin (simbolizînd oășătoria divină a Logosului intrupat) în tetragramă, se obține pentagrama numelui lui Iisus - Ieskovah (ΙΥΩΡΥ = Iod-Mé-Shin-Yau-Mé).

<sup>\*\*</sup>) - "τὰ ἐν τῇ ψυχῇ παρὰ ἡμᾶς" ("stări sufletești") / "σῶλον" = "τὰ ἐν τῇ φωνῇ" ("semnul" = "sunete articulate") / "πράγματα" ("lucruri")

Teologia, Arta și Știința, reconfirmând - din trei perspective aparent disjuncte - viabilitatea, perenitatea revelațiilor relatate în documentele scripturistice vetero- și neo-testamentare.

Tot în domeniul teoretic, menționăm astfel aportul lui Salomon de Caus (cel care a introdus pentru prima dată termenul de "anamorfoză" în lucrarea sa "Les raisons des forces mouvantes", 1615), precum și contribuțiile importante ale lui Jean-Baptiste della Porta ("Magiae naturalis" - Napoli, 1558), Jean-François Nicéron ("La perspective curieuse" - Paris, 1638) și ale celebrului Athanasius Kircher (în "Ars Magna lucis et umbrae in decem Libros digesta" - Roma, 1646).

Consecrată în artă inițial ca fenomen vizual, anamorfoza a fost astfel frecvent aplicată încă din Antichitate, în domeniile sculpturii și arhitecturii. În acest sens, Platon distingea - în "Sofistul" - două arte de imitație ("mimesis"), incluse în grupul celor constructive (arhitectură, sculptură, pictură), ce se delimitau de cele expresive (bazate pe "katharsis" și alcătuită dintr-o "horeia" - poezie, muzică, dans). Având deci cancane specifice (în accepțiunea inițială, termenul "kanón" fiind echivalentul în artele plastice al termenului "nómos" / lege în muzică), cele două arte de imitație erau ilustrate prin tehnica copierii (reproducând fidel formele) și prin cea a evocării (ce transpunea formele în universul aparențelor). Pentru a remedia erorile percepției vizuale (menționate și în geometria euclidiană, Axiomele V-VII și Teoremele XLVIII și XLIX relevând faptul că: "există locuri în care mărimile egale par inegale"), artiștii și arhitecții epocii își proiectau operele respectând cu rigurozitate legile perspectivelor accelerate sau încetinite, sistematizate în tratatele fundamentale ale lui Vitruviu.

Evul mediu a marcat o dezvoltare sensibilă a anamorfozei, ca formă artistică de sine stătătoare, atât prin studiile unor cercetători ai perspectivei (Salomon de Caus, Jean-Baptiste della Porta, Jean-François Nicéron, Athanasius Kircher), cât mai ales prin capodoperele maestrilor epocii, artiști ce au conferit valențe estetice unor procedee ce nu ar fi depășit altminteri nivelul primitiv al "cabinetelor magice" sau al amuzamentelor de salon, exploatând din plin imaginile fantastice, halucinante (prefigurând parocă suprarealismul) ale anamorfozelor optice, anoptice, catoptice, cilindrice, conice sau cu oglindă. Menționăm în acest sens așa-numitele "tablouri secrete" ("Vexierbild") realizate de Albrecht Dürer, Erhard Schön, Lucas Brunn, Hans Holbein, Hans Baldung, Manuel Deutsch și

Mans Burgkmair, ce utilizează tehnica anamorfozei într-o hermeneutică vizuală specifică, expresie a ideilor poetice și filozofice ale lui Sebastiaan Brant ("La Nef des Folz du Monde" - Paris, 1494), Erasmus din Rotterdam ("De la Déclamation des louanges de folie" - Paris, 1520) sau Cornelius Agrippa ("De incertitudine et vanitate scientiarum et artium atque excellencia verbi Dei declamatio" - Anvers, 1530).

Patru secole mai târziu, mai precis în anul 1957, criticul francez Frances de Dalmatie releva în cartea sa "Anamorphose" (Paris, 1957) o nouă relație fascinantă între anamorfotică și creația poetică, având perspective pierdute în infinitul metaforelor, prin imagini recognizable sau descooperite doar dintr-un singur punct secret și precis. În acest sens, Jean Cocteau definea, în 1961, anamorfoza drept acel "no man's land" în care se întâlneau poezia și știința, ca în labirintul din Cnossos ("Notes autour d'une anamorphose, un phénomène de réflexion" - în revista "Le Monde et la Vie", nr. 95/apr. 1961, Paris). Apărută în anul 1969, cartea lui Jurgis Baltrušaitis "Anamorphoses" (Paris, Ed. Olivier Perrin) a fost însă decisivă în reiterarea ideii anamorfotice în spectrul atât de larg al concepțiilor estetice vehiculate în cea de a doua jumătate a secolului XX. De aceea, Jurgis Baltrušaitis își continuă seria investigațiilor prin amplele sale studii intitulate "Le Miroir" (Paris, 1981) și "Formations, déformations" (Paris, 1986). Pe de altă parte, în sfera poeziei, criticul român Simion Mioc dezvoltă în volumul intitulat chiar "Anamorfoză și poetică" (Timișoara, 1988) cercetările inițiate în această nouă direcție de Frances de Dalmatie.

Am avut ideea realizării unei aplicații sonore a anamorfozei elaborând în iarna anului 1975, sub puternica impresie a cunoscutei cărți a lui Baltrušaitis, Cartetul de ocarde "Anamorphose"\*, în care supra- și juxtapuneam unei structuri muzicale abstracte bazate însă pe un mod popular românesc, chiar melodia originală ce mi sugerase utilizarea modului respectiv. În același timp, finalul lucrării reprezintă prefigurarea unei anamorfoze multi-media, ce se desfășoară în paralel cu cea a structurii muzicale propriu-zise: membrii "mobili" ai ansamblului (cele două viori și viola) se dispersează în sală, schimbând perspectiva inițial bidirecțională a audienței într-una cvadrofonică. Această prețioasă experiență personală mi-a facilitat găsirea unei definiții specifice a anamorfozei sonore: două (sau mai multe) structuri muzicale aparent disjuncte pot coexista funcțional, fără a constitui

./.

\* )-lucrare distinsă cu Premiul I la Concursul Internațional de Compoziție "Caudeamus" din Olanda (1977).

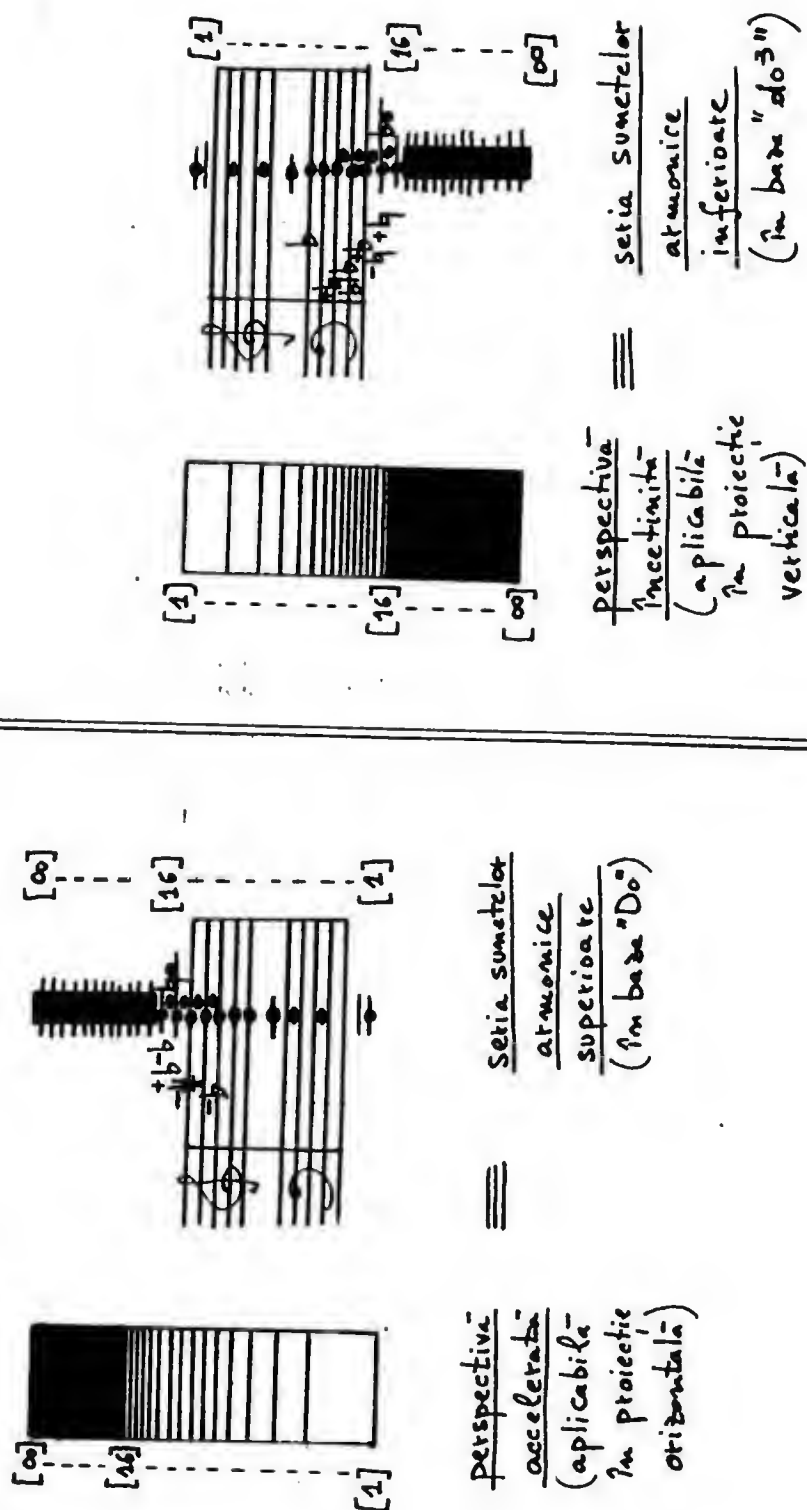
un "colaj", dacă răspund condiției de a avea cel puțin un element constitutiv comun. Altfel exprimat, între mulțimile sonore  $A$ ,  $A'$  și  $B$ , având proprietățile  $A \cap B = \emptyset$  și  $A \cap A' = \emptyset$ , se poate ilustra relația de "colaj" prin  $[A \rightarrow | \leftarrow B]$  și cea de "anamorfoză" prin  $[A \longleftrightarrow A']$ .

În anul 1980, sub titlul "Applications sonores de l'idée d'anamorphose", am expus, într-una din ședințele Forumului de compoziție din cadrul Cursurilor Internaționale de Muzică Nouă de la Darmstadt (Germania), concluziile la care ajunsese în studierea acestui fenomen muzical. De asemenea, am prezentat datele esențiale ale anamorfoticii sonore și cu ocazia conferințelor susținute, în septembrie 1982, la Universitățile Michigan din Ann Arbor și Illinois din Urbana-Champaign (S.U.A.). Ulterior, în anul 1985, am publicat în revista "Muzica" (Nr. 6) o introducere în domeniul "Anamorfozei sonore". Ideile

generale cuprinse în acel eseu - și ilustrate muzical în Fig. 1-8 - constituie fundamentele ale prezentului studiu, în care mi-am propus să aprofundez subiectul, considerând (într-o perspectivă lărgită) arta sunetelor drept o punte transcendentă între Sacru și profan - și insistând, în consecință, asupra unor aspecte definitorii în acest sens:

- 1.) parametrii de bază ai anamorfozei sonore (în raport cu coordonatele acustice ale frecvenței, duratei, dinamicii, timbrului și spațiului);
- 2.) elemente anamorfotice generative sintetizate în muzica paleo-creștină (de la izvoarele veterotestamentare la ecumenicitatea patristică din primele 8 secole după Hristos - ecumenicitate muzicală determinată și de contribuția etică de prețioasă a Sfântului Nioeta de Remesiana în cristalizarea fondului muzical comun specific creștinismului);
- 3.) translarea tehnicilor anamorfotice din muzica paleo-creștină în creația contemporană universală și românească, reliefând tocmai continuitatea procesului (inclusiv în etapa "post-modernismului" actual, cu aplicații și la creația proprie).

Fig. 1 - Analogie între perspectivele vizuale și seriile armonurilor sonore.



(după noua "Key Notes", Olanda, Nr. 2/1983)

Arhetip melodic

1) S. Rachmaninov  
"Isusca, Op. 15 Nr. 2"  
13 MORA CROTCHUT

2) L. Boccherini  
Sonata in sol major, Op. 10 Nr. 3  
parte a II-a.

3) G. Donizetti  
Opera Lucrarea Botogea (Pislog)  
Di pas-ca-to-rei -

4) L. Stravinski  
"Greeting Petrus"  
parte a I-a

5) W.A. Mozart  
Simfonia 27 in Sol major, Op. 10 Nr. 3  
parte a II-a

6) S. Rachmaninov  
"Isusca, Op. 15 Nr. 2"  
13 MORA CROTCHUT

7) L. Stravinski  
"Greeting Petrus"  
parte a I-a

8) W.A. Mozart  
Simfonia 27 in Sol major, Op. 10 Nr. 3  
parte a II-a

Fig. 2 - Arhetip melodic și proiectile sale în diferite "timperi" și "forme" muzicale

# Fig.3-Raportul timp/spatiu modal

în cadrul unui proces anamorfotic specific,  
generat în Cvartetul de coarde Nr. 1 –  
"Anamorphose" de Șerban Nichifor (1975)

The image displays a handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key performance instructions are written above the staves:

- Staff 1 (Top):** arco sul pont., sul G (arco sul ponticello, sul G)
- Staff 2:** arco sul pont., sul G (arco sul ponticello, sul G)
- Staff 3:** arco sul pont., sul G (arco sul ponticello, sul G)
- Staff 4 (Bottom):** arco sul pont., sul G (arco sul ponticello, sul G)

Additional markings include "arco sul pont., sul G" and "arco sul pont., sul G" repeated on the first and second staves, and "arco sul pont., sul G" on the third and fourth staves. The score is written in a clear, legible hand, with musical notation and performance instructions clearly visible.

© by Edition Modern, München, 1977



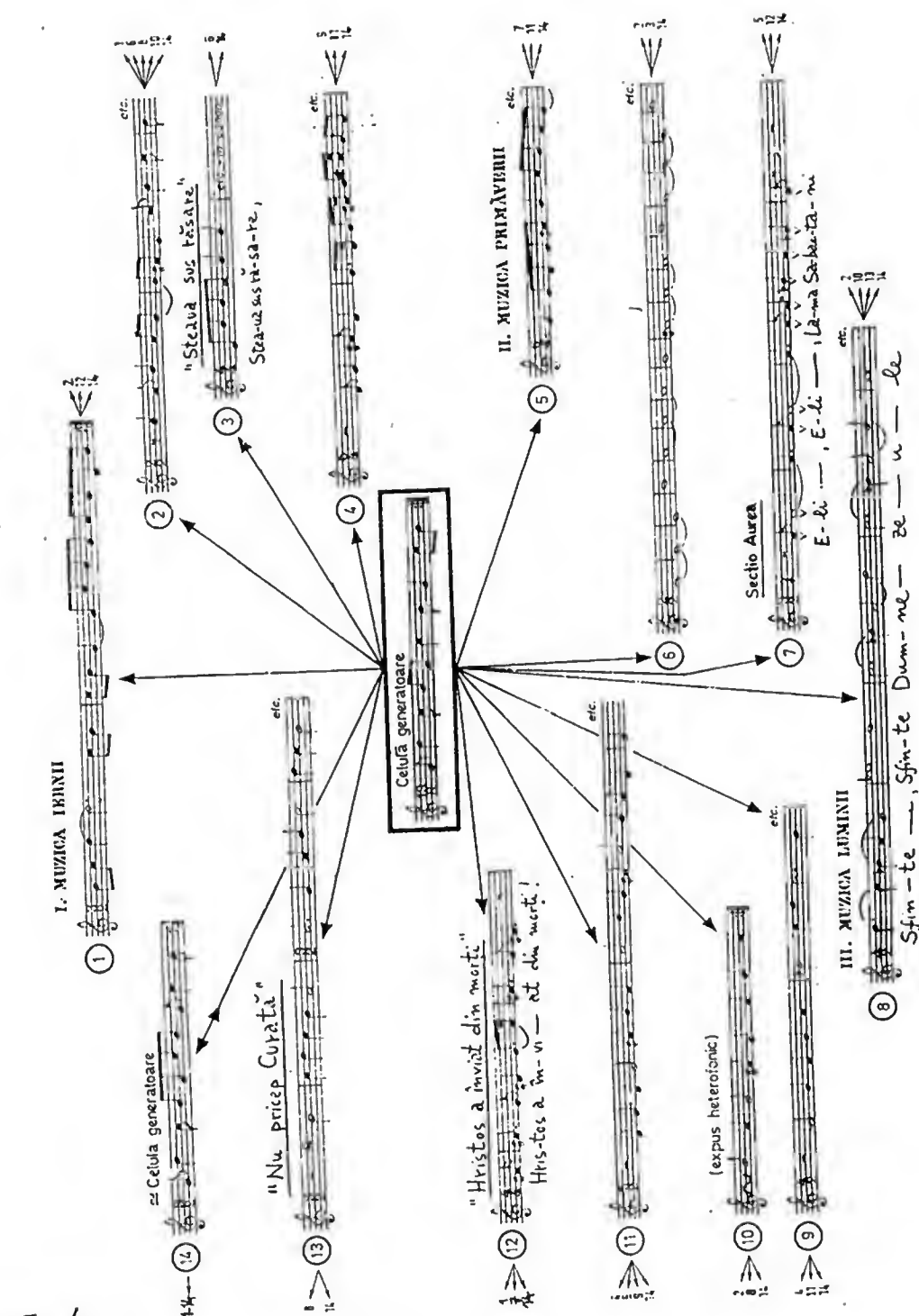
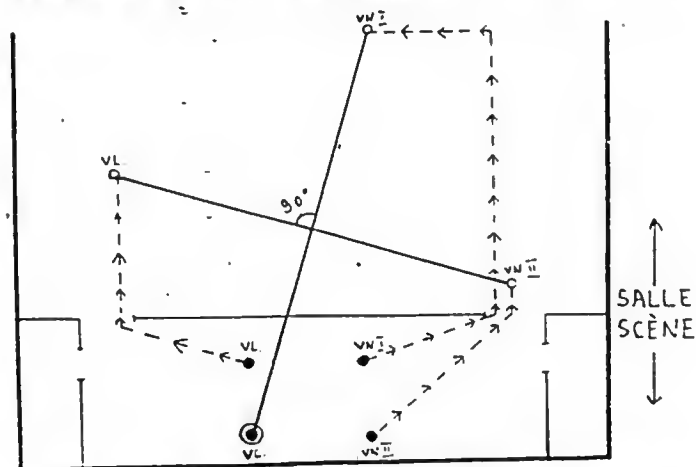


Fig. 5 - Spatializarea sonoră în propria creație ("Anamorphose", "Dionysies I") - α

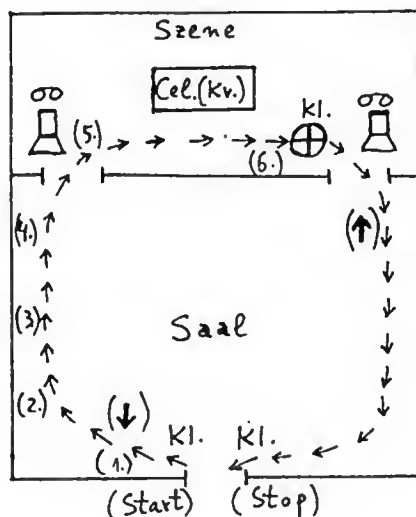
- quitter la scène et s'en aller, si c'est possible, dans la salle vers un aménagement quatorphonique:



Serban Nichifor: "ANAMORPHOSE" pentru cvartet de coarde (1976), lucrare distinsă cu Premiul I al Fundației Gaudeamus din Olanda. Schema ilustrează modul în care se operează schimbarea progresivă a perspectivei sonore stereofonice într-una quadrofonică. Această anamorfoză spațială (politopică) apare în finalul lucrării, ca o consecință a proceselor anamorfotice micro-structurale ce determină discursul muzical.

#### Topik der sonorisichen Quellen

(Das Zeichen ↓ zeigt den Eintritt in die Szene, und das Zeichen ↑, das Austritt aus der Szene.)



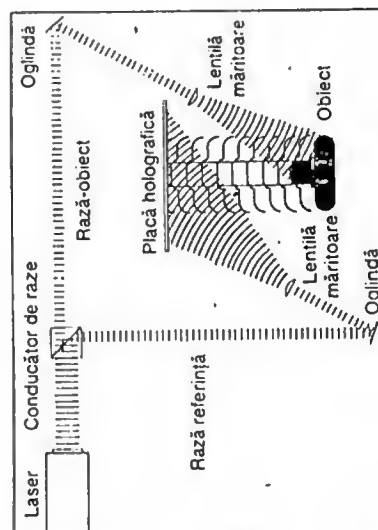
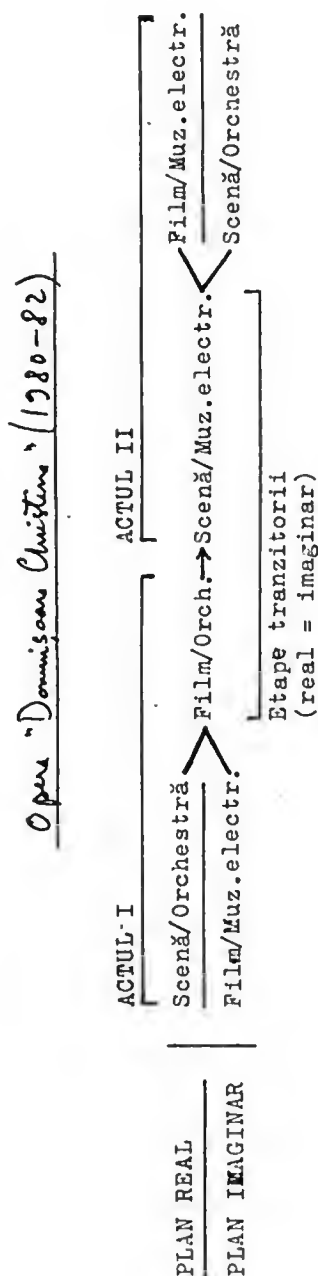
(1.) ... (6.) = Seiten 1... 6

"Perpetuum Mobile"

Serban Nichifor: "DIONYSIES I" (Perpetuum Mobile) pentru clarinet în mi b. Schema indică traseul interpretului, ce determină schimbarea permanentă a perspectivelor sonore.

# Fig. 6- Spatalizări sonore în propria creație - 3

(dialectica sacralului în opera "Domnișoara Christina", după Mircea Eliade  
- lucrare concepută într-un sistem anamorfotic "multi-media",  
ce include sunetul "acustic" și "electro-acustic" într-un  
raport hicrofonic cu imaginea "reală" și "holografică")



Procesul anamorfotic  
al reflectării holografice  
(după rev. "Prisma" - R.F.G.,  
Nr. 10/1984)

Fig. 7 -

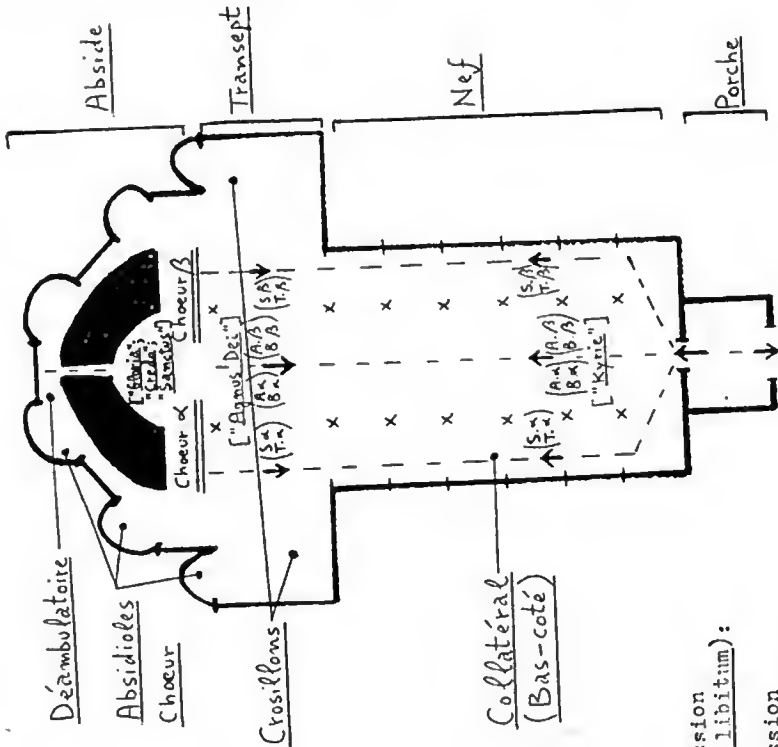
Serban Kichifor: Misa "Actio Gratiarum Oecumenica" (1993)  
Schema indică mișcările celor două coruri ( $\alpha$  și  $\beta$ ) în  
spațiul sacru al catedralei (Bisericii), în concordanță cu  
concepția liturgică din perioada paleo-creștină (numită și  
epoca ecumenismului patristic).

Ensemble vocal "a capella"

(13 Soprani, 11 Alti, 11 Tenori, 10 Bassi)

Coro  $\alpha$   
(7 S., 6 A., 6 T., 5 B.)

Coro  $\beta$   
(6 S., 5 A., 5 T., 5 B.)

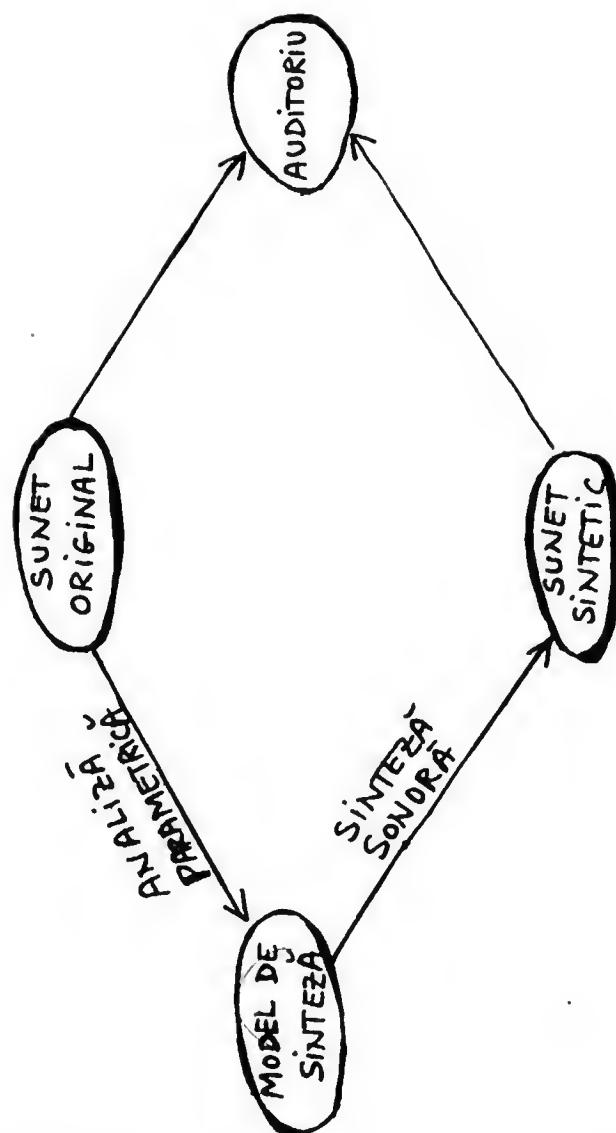


Emplacement des Chœurs  $\alpha$  et  $\beta$

dans une église en forme de croix latine

- Nota Bene:  $\uparrow$  = voie(s) d'accès dans l'église, pendant la procession initiale ("Kyrie") - mouvement non-obligatoire (ad libitum):  
 $\downarrow$  = voie(s) de sortie de l'église, pendant la procession finale ("Agnus Dei") - mouvement non-obligatoire (ad libitum).

Fig. 8- Transformarea unui sunet original după un model de sinteză,  
prin procesul "analiză/sinteză" (după Jean-Claude Misset și  
David L. Wessel - "Exploration of Timbre by Analysis and  
Synthesis" - IRCAM, Paris, 1984):



Capitolul IMUZICA "VECHIULUI TESTAMENT" - IZVOARE ALE  
ANAMORFOZELOR PSALMODICEMotto:

”אֲשִׁירָה לַיהוָה כִּי־בָאֹחַ נִאֲחַ סוֹסוֹלֶכְבוֹ דָּמָה בָּיָם:”

"Să cîntăm Domnului, oăci cu Slavă S-a preaslăvit !"  
Ieremia XV, 1 - "Cîntarea lui Moise"

A.) Introducere

Numeroasele referiri biblice la semnificațiile artei sunetelor în contextul atât de amplu al vieții spirituale a evreilor indică importanța deosebită pe care aceștia o acordau muzicii, ca factor transcendental, catalizator al revelației supranaturale, ca punte de comunicație între Sacru și profan. Astfel, forța muzicii de a exprima inexprimabilul (prin cuvinte), de a revela toamăi acea inefabilă dar indisolubilă legătură dintre Dumnezeu și oameni, dintre Dumnezeu și întregul univers creat de El, se evidențiază ca formă a adevăratei libertăți a conștiințelor unite într-o sublimă simfonie a credinței.

Recitarea versetelor Vechiului Testament după legile solfegierii muzicale, a foliantelor Talmudului cu o melodică străveche, a rugăciunilor prin cîntece se reliefează - ca procedee curente în practica religioasă a vechilor evrei - și prin indicația biblică: "Lăudați pe Dumnezeul meu,

.p.

in tobe, cîntați Domnului cu ohimvale, uniți pentru El psalmul cu cîntarea, preaslăviți și ohemați numele Lui !" (Iudita 16, 1)

Muzica vechilor evrei avea astfel un caracter revelatoriu, transcendentă și o formă eminamente imnică în arta vocală. În domeniul instrumental, remarcăm rolul semnalelor sonore în transmiterea unor mesaje specifice comunității religioase, anticipând - cu mijloace arhaice, dar foarte olar codificate - tehnica "mass-media". În acest sens, în capitolul 10 al celei de a patra cărți a lui Moise, Numerii, se fac referiri precise:

<<1. Și a grăit Domnul cu Moise și a zis:

2. "Fă-ți două trâmbițe de argint; din ciocan să le faci, ca să fie pentru chemarea obștii și pentru plecarea taberei.">>

Este semnificativ faptul că leit-motivul de "vestitor" al trâmbițelor de argint apare și în Noul Testament (de pildă, în Apocalipsa 8 - "A șaptea pecete, Șapte ingeri cu șapte trâmbițe"), el transferîndu-se ulterior din hermeneutica muzicii de cult în cea a muzicii oulte. Dintre atît de numeroasele exemple existente, ne vom limita a menționa rolul trompetelor în "Oratoriul de Crăciun" de J.S. Bach, în "Simfonia V" de L. van Beethoven, în Uvertura la opera "Wilhelm Tell" de G. Rossini, în creația lui Wagner, Saint-Saëns, Debussy, Ravel, R. Strauss, Enescu, Stravinski, Bartók, Prokofiev, Respighi, Paul Constantinescu, K. Penderecki, etc..

Totuși, esența muzicii vechilor evrei era de natură vocală, cantorială (aspect evident și în arta sinagogală a zilelor noastre). Tradițiile istorice sînt prodigioase, o primă mărturie în acest sens implicîndu-l pe însuși Moise, prin cele două cîntări ale sale redată în Ieșirea 15 și în Deuteronomul 32. Astfel, după providențială, salvatoarea trecere prin Marea Roșie, Moise închină acea celebră "Cîntare" de slavă și mulțumire lui Dumnezeu (Ieșirea 15):

1. "Să cîntăm Domnului, căci cu slavă S-a preaslăvit !

Pe oal și pe călăreț în mare i-a aruncat !

2. Tăria mea și mărirea mea este Domnul, căci El m-a izbăvit..."

✓

- Chiar de la prima lectură a acestui extraordinar text poetic, se remarcă muzicalitatea intrinsecă a versurilor, atât de adaptabile unei linii melodice cu valențe incantatorii. Astfel, <sup>întregului</sup> structurarea poem
- prin ritmul succesiunilor de imagini - respectă anumite principii specifice dramaturgiei sonore, atât prin dilatări și contractări micro-structurale, cât și prin acumularea (în macro-structură) a tensiunilor spre un climax ce coincide cu momentul "ecouului de aur" (12. "Intins-ai dreapta Ta/ Și i-a înghițit pământul !"). Structurarea acestui text în conformitate cu o anumită "legitate" proprie creației sonore, demonstrează - după opinia mea - sorgintea muzicală a "Cântării lui Moise". Observații similare se pot face și în legătură cu alte "Cântări" ale Vechiului Testament - pagini de inestimabilă valoare teologică și artistică, ca de pildă:
- "Cântarea lui Israel" (Numerii 21, 17-18) la fântina din Beer, fântină despre care a zis Domnul lui Moise: "Adună poporul și le voi da apă să bea";
  - cea de a doua "Cântare a lui Moise" (Deuteronomul 32) la 120 de ani, atunci când profetul îl desemnează ca urmaș al său, în fruntea fiilor lui Israel, pe Iosua Navi;
  - "Cântarea Deborei și a lui Barac" (Judecătorii 5) cu prilejul supunerii, de către Domnul Dumnezeu, a lui Iabin, regele Canaaneilor, în fața fiilor lui Israel;
  - "Cântarea Anei" (I Regi 2, 1-10), adresată Domnului, ca mulțumire pentru nașterea lui Samuel;
  - "Cântarea de mulțumire a lui David" (II Regi 22, 2-51), pentru izbăvirea de vrăjmașii Filistenii;
  - "Cântarea lui David" (I Paralipomena 16, 8-36), psalm de laudă Domnului cu ocazia aducerii și așezării ohivotului în Ierusalim, fapt ce a marcat începutul rânduiei slujbei dumnezeiești, ce va ajunge la apogeu odată cu zidirea templului, a casei Domnului, de către Solomon;
  - "Lauda lui Mardoheu" (Estera 10, 3), - imn dedicat lui Dumnezeu de salvatorul iudeilor rămași în imperiul persan (în timpul regelui Ahașveros), când aceștia instituie și binecunoscuta sărbătoare de Purim (scrți);

/.



- "Cartea lui Iov", inclusă în seria operelor oamănice poetice, un minunat poem relevând forța credinței în Dumnezeu, prin care se poate depăși suferința pămîntească;
- "Cîntarea cîntărilor", cîntarea sublimă atribuită lui Solomon, admițînd interpretări pluri-semantice - la nivel literar (ca o oarte a nunții, a iubirii omenești), muzical (ca o oulegere de cîntece nupțiale), mistic (semnificînd totodată iubirea lui Dumnezeu pentru poporul Său) și alegoric (evidențiînd caracterul esoteric al operei ce cîntă - sub chipul căsătoriei ireale a lui Solomon cu Sulamita - de fapt unirea tainică a lui Iahve cu poporul Său);
- "Slava Domnului" (Isaia 6, 3), celebrul imn dedicat lui Dumnezeu ("Sfînt, sfînt, sfînt este Domnul Savaot, plin este tot pămîntul de slava Lui !") integrat mesajului de pocăință al Cărții Isaia;
- "Cîntarea de mulțumire a lui Isaia" (25) și "Cîntarea celor răscumpărați" (26) potențează sensurile eshatologice și apocaliptice ale Cărții Isaia determinate de  judecata universală, <sup>de</sup> restaurarea împărăției mesianice și de cîntarea oelor aleși;
- "Plîngerile lui Ieremia" (titlul derivă din ebraicul "eca" = "vai cum") cuprinde 5 elegii (lamentații): "Nenorocire asupra Ierusalimului", "Ruina Ierusalimului", "Ținguire și nădejde", "Ultimele nenorociri ale cetății" și "Rugăciunea profetului Ieremia". Caracteristică primelor 4 elegii este aplicarea unui metru alternativ (prin stihuri cu 3 și 2 acceente) și a acrostihului bazat pe alfabetul iudaic. Ultima elegie are o formă liberă, dar numărul versetelor - 22 - corespunde cifrei literelor alfabetului;
- "Rugăciunea și cîntarea proorocului Avacum pentru izbăvirea poporului" (Avacum 3) reprezintă partea a doua a Cărții Avacum, urmînd dialogului dintre profet și Dumnezeu în legătură cu iminenta invazie a Chaldeilor, în care cel necredincios va pieri, "iar dreptul prin credință va fi viu" (2, 4). De aceea, Cîntarea lui Avacum exprimă tocmai încrederea deplină în puterea nelimitată a Domnului, ca și speranța în mîntuirea oelor aleși;

-"Cântarea de laudă a bătrînului Tobit" (Tobit 13) redă sentimentul de profundă recunoștință față de Dumnezeu, Cel care l-a trimis pe îngerul Rafael să aducă fericoirea familiei evlaviosului Tobit, unul dintre israeliții aflați în captivitate asiriană. Datorită descrierii îngerului Rafael care induce pe oameni în eroare, ca și descrierii demonului Asmodeu, Cartea Tobit sugerează îndoieli și, în consecință, nu este <sup>considerată</sup>

canonică de către Biserica Ortodoxă;

-"Cântarea de biruință a Iuditei" (Iudita 16) <sup>(1-17)</sup> după alungarea Asirienilor ce asediau cetatea Betulia. -"Lăudați pe Dumnezeuul meu, în tobe, cîntați Domnului cu chinvale, uniți pentru El psalmul cu cîntarea, proslăviți și chemați numele Lui !" Totuși, mijloacele utilizate de Iudita pentru atingerea scopului (uciderea, prin ispitire, a lui Holofern, conducătorul armatei asediatoare) nu sînt recomandate de morală creștină - motiv pentru care Cartea Iudit nu este considerată canonică;

-"Cîntarea celor trei tineri" este inclusă în textul grecesc al Cărții lui Daniel, la capitoul 3, ca supliment inserat între versetele 23 și 24, avînd deci un sens complementar. Astfel, mîntuirea tinerilor Sedrah, Meșah și Abednego (aruncați într-un cuptor cu foc deoarece au refuzat să se închine statuii ridicate de Nabuccodonosor) a fost determinată de rugăciunea fierbinte a lui Azaria. Ca urmare a salvării lor miraculoase, cei trei tineri au înălțat un imn de mulțumire lui Dumnezeu. Cu toate că sînt necanonice, atât Rugăciunea lui Azaria, cît și începutul Cîntării tinerilor servesc ca text liturgic pentru oda a VII-a a Utreniei, în timp ce oda a VIII-a a canonului de toate zilele și paremia a XV-a la Vecernia din Sîmbăta Mare se bazează pe partea a doua a Cîntării.

### B.) "Cartea Psalmilor"

("Sefer Tehilim" sau "Psaltirea")

Importanța "Cărții Psalmilor" în contextul acestei analize a muzicii Vechiului Testament este, evident, primordială. Un prim aspect ce trebuie decelat este acela al paternității, oăci - în ciuda unor opinii larg vehiculate (susținute atât de unele autorități rabinice, cât și de unii Părinți ai Bisericii), se pare că nu toți psalmii au fost scriși de David, întrucât în mulți dintre ei sunt descrise evenimente petrecute în timpul exilului (ca de pildă în Ps. 136 - "La rîul Vavilonului").

Considerînd deci ca autori pe acele figuri biblice ale căror nume omonimează și cu alte versiuni, putem oferi următoarea imagine cronologică și (totuși) prezumtivă a acestora:

- Moise (Psalmul 89);
- David (textul masoretic și traduceri vechi îl indică autor sigur al 69 de psalmi, la care se adaugă alți psalmi anonimi ce îi sînt versiunile atribuiți lui David de Septuaginta, Vulgata și Peschitto - totalizînd deci peste 81 psalmi);
- Solomon (Psalmii 71 și 126);
- Asaf (Psalmii 49 și 72-82);
- Fiii lui Corah (Psalmii 41-48, 83, 84, 86);
- Heman Ezahreul (Psalmul 87);
- Etan Ezahreul (Psalmul 88).

De menționat că Asaf, Fiii lui Corah, Heman Ezahreul și Etan Ezahreul sînt atestați de documentul biblic foarte apreciați cîntăreți și portari ai templului (I Paralipomena 25-26).

Din punct de vedere ideatic, tematica Psalmilor reflectă, ca o icoană sonoră, imaginea Legii lui Dumnezeu în conștiința, în sufletul credincioșilor, atât prin trăirea lor religioasă subiectivă, individuală, cât și prin cea comunitară, colectivă. Astfel, psalmii pot fi grupați în 6 clase tematice: psalmi de laudă (ex. ps. 18 și 20), de cerere și rugăciuni (ex. ps. 3, 35, 7, 30), istorici (ex. ps. 78, 105, 106), didactici, de pocăință și blestem (ex. ps. 51, 32, 37, 42 și, respectiv, 35, 52, 55, 68 și 139) și psalmi mesianici (ex. ps. 2, 16, 22, 45, 72, 110 ca psalmi direct mesianici și ps. 8, 28, 23, 69, 109, 132 ca psalmi tipici mesianici).

/-

Majoritatea psalmilor au precizat - încă din inoipit - sensul lor, domeniul în care exoslează. Din acest punct de vedere al titlurilor (sau suprascrierilor), Psalmii se clasifică în 5 categorii de ordin muzical, liturgic, istoric, poetic și personal. Dată fiind tematica acestei analize, vom insista pe primul aspect, cel legat de titlurile de ordin muzical.

- a.) În acest domeniu sînt inoluși în primul rînd un număr de 55 de psalmi care încep cu expresia "lameașeah", tradusă de exegeții moderni prin sintagmele "maestru de cîntări" sau "dirijorul de oar". Participiul "menașeah" derivă din verbul "nișeah" (= a sta în frunte, a supraveghea of. II Paral. 2 și II Paral. 34, 12). / un act din cadrul serviciului divin, / Între multiplele sale semnificații, termenul "menașeah" include și pe aceea de "maestru".

- b.) Alți psalmi (4, 6, 7, 54, 55, 67, precum și Avacum 3, 9) debutează cu termenul "bineghinot". Deoarece la singular termenul "neghina" (ce apare în Ps. 7, 77, ca și în Plîngerii 5, 14) desemnează un instrument cordofon (de la verbul "naghen" = a cînta la instrumentul respectiv), sensul acestei supra-scrierii indică necesitatea cîntării psalmilor cu acompaniament de instrument cu coarde.

- c.) Psalmul 5 are ca titlu expresia "el-hanechiloth", derivînd indirect din cuvintele "neghilah" și "chalil" (derivat, la rîndul lui, din "chalal") ce se traduc prin "flaut".

- d.) Există și termeni care desemnează timbrul vocilor. Astfel, "alamot" (= vocea fecioarelor, of. Ps. 9 și 45) indică voile înalte (Sopranele), în timp ce "al-hageminit" (= ootava inferioară, of. Ps. 6 și 12) pe cele grave (Basilii). În această ordine de idei, se presupune că termenul "al-alamot" desemnează - prin opoziție - ootava superioară (etimologic, Alma = fecioară, iar "alamot" = feciorie).

- e.) Un alt termen cu semnificații muzicale este reprezentat prin "sela" (derivat din "salal" sau "galah" = a ridica). Această noțiune (ce apare foarte frecvent, de 71 de ori în Psalmi și de 3 ori în Avacum 3) este poli-semantică, admițînd o triplă interpretare:

- 1.) Interval sau interludiu (apud Septuaginta), adică o scurtă oezură (pauză) vocală între 2 strofe sau în momentul alternării strofelor, compensată însă printr-o activare (intensificare) a aacompaniamentului instrumental;
- 2.) o înălțare a vocii (analogă ecfonis-ului) determinată de traducerea termenului ebraic prin "ridicare în etern" (Simah), "totdeauna" (Aquila) și "semper" (Fer. Ieronim);
- 3.) punotarea finală a cîntării, o formulă de încheiere sinonimă termenului "amin" (NB - această traducere nu este însă sigură).

- f.) Un titlu fundamental, cu o dublă semnificație (atît liturgică, cît și muzicală propriu-zis) este reprezentat prin termenul "haleluiah" (= lăudați pe Domnul !), implicînd astfel intreruperea psalmistului de către cor, după un verset sau după jumătate de verset. \*)

\*) - Acest demers în planul arheologiei psaltice nu ar fi complet dacă nu s-ar adăuga și alte elemente, nu numai implicite, ci și explicite, referitoare la o serie de aspecte subsumate fenomenului muzical în cultul divin de sorginte ebraică, așa cum apar descrise și în următorii psalmi:

5, versetul 3 (David); 8,2 (David); 9,2,11 (David); 20,14 (David); 25,7 (David); 26,12 (David); 27,2 (David); 28,3-9 (David); 29,4 (David); 32,2-3 (David); 39,4 (David); 41,5,9 (Fiii lui Corah); 42,5 (Fiii lui Corah); 46,1,5-7 (Fiii lui Corah); 50,16 (David); 54,18 (David); 56,10-12 (David); 58,21 (David); 60,8 (David); 64,1,14 (David); 65,1,3,7,16 (David); 67,4,34-35 (David); 68,34 (David); 70,25-26 (David); 74,9 (Asaf); 80,1-3 (Asaf); 88,1-2 (Etam Ezahreul); 91,1-3 (anonim); 95,1-2 (David); 97,1,6,7,8 (David); 99,3-4 (David); 100,1-2 (David); 103,34 (David); 104,2 (anonim); 105,12 (anonim); 107,1 (David); 118,54 (anonim); Psalmii 119-133 (anonimi) reprezintă cîntări ale treptelor; 134,3 (anonim); 136,1-5 (anonim); 137,4-5 (David); 143,9 (David); 145,2 (Agheu și Zaharia); 146,1,7, (Agheu și Zaharia); 149,1-3 (anonim); 150,1-6 (anonim); 151,2 (anonim și necanonio).

./.

Lecturînd toţi aceşti Pealmi (ce cuprînd mai multe referinţe directe la arta sunetelor), remarcăm cu înşurînţă o serie de aspecte definitorii, legate de sensul muzicii de oult (oomicarea nemijlocită ou Dumnezeu prin) <sup>(sunetelor muzicale)</sup> raportînd oîntările evlavioase ale oamenilor la <sup>(- sau mai bine zis luînd forma -)</sup> glasul impunător al lui Iahve, asimilat sonorităţilor zguduitoare, infailibile, implacabile ale naturii), de caracterul acestei muzici (evidenţiat şi prin repetarea ou obîtinaţie a ouvîntului "laudă" şi a derivatelor eale), precum şi de o serie de elemente organologice (oferînd o edificatoare imagine a structurii instrumentelor şi ansamblurilor muzicale specifice).

Referitor la influenţa pregnantă a Pealmilor, de-a lungul mileniilor, atît în efera fololorului, oît şi în cea a muzicii oulte, din extreme de numeroasele date ce s-au acumulat în timp şi epaţiu ne vom rezuma la a oferi doar cîteva exemple eloovente. În universul mirific al oolîndei româneşti, tematica specifică pealmilor s-a impus prin intermediul creştinismului. Astfel, oiroulaţia - în epoca paleo-bizantină - a unor apoorife evanghelice a determinat indirect şi implementarea în fondul ideatic al oolîndelor a celor mai importante teze ale Veohiului Testament - deci inolusiv ale Psalmilor (apud Nicolae Iorga, "La oration religieuse du Sud-Est européen"). În acest context, tema Creatorului este, desigur, centrală, în unele cazuri Creatorul apărînd metamorfozat, pereonificat în Sfîntul Soare:

"Colo-n joe şi mai în joe  
Ieete-o ecară tot de ceară  
Pe oari Soarele ecoboară  
Cu ecoera subţioară  
Şi eecere la seoară  
Şi la griu de primăvară."

(Bela Bartók, op. oît., nr. 4 a, Ursiu de Sus - Chiheru - Mureş)

În foarte multe oolînde înecă Dumnezeu eete nominalizat direct, oa factor providenţial, în epiritul Psalmilor:

"Noi atît-am vînat  
Pin'Dumnezeu cel Sfînt

./.

Pe noi ne-a năstăruit

Nouă oerbi în munte."

(A.I.C.E.D., fg. 8921 a, Ruja - Agnita - Sibiu)

Conform moraliștilor iudeo-creștine, vânătoarea excesivă și inutilă, doar din "plăcerea" de a ucide, încalcă Legea, cea de a cincea poruncă a lui Dumnezeu și oapătă astfel sensul de păcat. Săvîrșirea păcatului (reprezentînd o ofensă adusă Domnului) impune și ispășirea lui prin oăință (Ps. 50). În colinda oitată, Dumnezeu îi pedepsește pe vînători, preechimbîndu-i în oerbi.

Și în domeniul muzicii culte, influența Psalmilor a fost prodigioasă. Astfel, pe textele psaltice s-au compus, începînd din sec. XIV, nenumărate motete și madrigale, iar din sec. XVI s-au delimitat mai multe orientări stilistice impuse de școlile muzicale germană, franceză și italiană. În Anglia, psalmii au generat apariția unui nou gen vocal cult, "anthem" (asemănător cantatelor religioase), promovat de Purcell și mai ales de Mendel. Dintre marii compozitori care au creat lucrări bazate pe ideile psalmilor, mai menționăm pe Palestrina, Orlando di Lasso, Giovanni Gabrielli (autorul unor celebre "Salmi concertati"), J.S.Bach, Franz Schubert, J. Brahms și Max Reger. În cadrul creației secolului XX, psalmii au oferit o importantă sursă de inspirație, în acest sens remarcîndu-se două creații esențiale în definirea evoluției muzicii moderne: "Simfonia Psalmilor"<sup>(1930)</sup> de Igor Stravinski și "Psalmi Davida"<sup>(1960)</sup> de Krzysztof Penderecki. În muzica românească contemporană, Psalmii au constituit de asemenea o sursă de inspirație directă pentru compozitorii Liana Alexandra ("Incantații" I și II), Nicolae Brindus (Psalmi), Șerban Nichifor (Simfonia a II-a, "Via Lucis"), Doru Popovici (Madrigale)<sup>(și Motete)</sup>, Anăel Vieru (opera "Iona") și indirectă (prin intermediul colindelor și a muzicii de factură bizantină) pentru foarte mulți autori. Punctînd doar acest domeniu imens al influenței Psalmilor ce a acționat și acționează într-o sferă cu adevărat universală, putem afirma în concluzie că toate creațiile rezultate reprezintă anamorfoze sonore (uneori și poetice) ale arhetipului psaltic.

./.

Continuând investigațiile în inestimabilul fond de date al Vechiului Testament, vom releva în cele ce urmează o serie de mărturii Biblice grație cărora vom putea reconstitui imagini convingătoare ale unor coordonate fundamentale ale muzicii ebraice - coordonate legate de latura practică (organizarea vieții muzicale sacre), dar și de cea teoretică (elemente specifice de organologie și aspecte ale modalismului ebraic).

C.) Regele David și "cetele ointăreților"  
(organizarea vieții muzicale sacre)

Rege evlavios și profet luminat de Dumnezeu, David a fost în același timp și creatorul majorității psalmilor, manifestându-se ca un autentic maestru al artei sunetelor, supranumit "dulcele ointăreț din Israel" (II Regi 23, 1). De altfel și comentariile talmudice ale Vechiului Testament subliniază aceste trăsături ale personalității sale de excepție, arătând că "harpa lui David îi stătea de-a pururi la căpătîi iar în miez de noapte un vînt suav se abătea de la miază-noapte și făcea să-i vibreze sunetele". (Talmud Berahot 3). "Din sunetele ei au răsărit nemuritorii Psalmi, care au devenit cartea de căpătîi a credincioșilor tuturor religiilor, pentru că în ei găsim rezonanța întregii game a sentimentelor umane. Ei au supraviețuit mileniilor pentru că versetele lor cîntă dorurile omului din toate vremurile, exprimă aleanul tuturor umiliților și obidiților și mărturisesc nobilele sentimente ale celor ce luptă ca dreptatea să învingă" (apud Dr. Moses Rosen, "Învățăături Biblice", cap. "Din ointea s-a intrupat iudaismul").

● primă mențiune a excepționalului talent muzical al tînărului David o găsim în relatarea modului în care acesta reușea să aline - prin oîntul său la harpă - tulburarea lui Saul: "Iar cînd duhul rău cel trimis de Dumnezeu era peste Saul, David, luînd harpa, oînta și lui Saul îi era mai ușor și mai bine și duhul cel rău se depărta de el" (I Regi 16, 23).

./.



Conform referatului biblic, ajuns rege al întregului Israel (după moartea lui Ișboșet, fiul lui Saul), David a reușit ca, în urma victoriilor repurtate împotriva Filistenilor și a celorlalte popoare, să ocucerească Sionul, cetățile Ierusalimului, și să aducă, în prețiosul cort pe care l-a înălțat, arca (chivotul) Legii. Cu acest prilej, David a organizat o mare sărbătoare populară, în care cîntăreți și dansatori încadrau arca ce era purtată de leviții îmbrăcați în alb. David însuși conducea alaiul preoților, cîntînd din harpă și jucînd. "Iar David și cu toți fiii lui Israel cîntau înaintea Domnului din tot felul de instrumente muzicale de lemn de chiparos, din harpe, din psaltire, din timpane, din fluiere și din chinvale" (II Regi 6,5). "Așa a adus David și tot poporul chivotul Domnului cu strigăte și cu sunete de trîmbiță" (II Regi 6, 15).

După ce a fixat arca Legii în cortul cel nou, David stabilește normele cultului divin, cărui îi conferă splendoare, grandoare și grație importantului aport al muzicii sacre. În sărbătoarea aducerii chivotului, el apelase astfel la patru mii de muzicieni, care interpretaseră - vocal și instrumental - psalmii special compuși de David și de alți maeștri de cîntări (Asaf și Heman Ezahreul). În I Paralipomena 25, 1-31 vom găsi și alte mărturii detaliate referitoare la aceste "cete ale cîntăreților", reliefîndu-se totuși complexitatea și caracterul solemn al normelor inițiate de David.

Mai tîrziu, în descrierea cersmoniei dedicate sfințirii templului construit de regele Solomon, fiul lui David, întîlnim noi informații referitoare la ritualul muzical ebraic: "Și cînd toți leviții care erau cîntăreți, Asaf, Heman, Jedutun, fiii lor și frații lor - îmbrăcați în vizon și cu ohimbale, chitare și harfe au stat în partea de răsărit a jertfelnicului și împreună cu ei au stat o sută douăzeci de preoți care trîmbătau din trîmbițe - și îndată ce aceia care sunau din trîmbițe și cei care cîntau, uniți într-un singur glas ca să glăvească

./.

și să laude pe Domnul, au făcut să răsună trîmbițele, chitarele și celelalte instrumente muzicale, și au slăvit pe Domnul zîcînd: <<Căci El este bun, oă în veac este mila Lui !>>, atunoi templul Domnului s-a umplut de nîrul slavei Lui" (II Paral. 5, 12-13)).

Continuînd seria documentelor în perioada post-babilonică, semnalăm următoarele evocări și adnotări cu relevanță muzicologică, ocazionate de:

- 1.) reconstituirea templului - "Și cînd ziditorii puneau temelia templului Domnului, atunoi preoții, îmbrăcați în veșmintele lor și cu trîmbițe, și leviții, fiii lui Așaf, cu obînzvile, au fost puși să laude pe Domnul, după rînduiala lui David, regele lui Israel. Și au început ei să cînte pe rînd <<lăudați>> și <<elăviți pe Domnul, oă este bun, oă în veac este mila Lui spre Israel>>. Și tot poporul striga cu glas mare, elăvînd pe Domnul, pentru că a ajutat să se pună temelile templului Domnului. În vremea aceasta mulți din preoți și din leviți și din copiii de familie și din bătrînii care văzuseră vechiul templu, văzînd punerea temeliei acestui templu, plîngeau cu hohote, mulți însă cîntau tare de bucurie. Însă poporul nu putea osebi strigătele de bucurie de bocetele de plîns ale mulțimii, pentru oă poporul striga tare și glasul se auzea departe" (I Ezdra 3, 10-13);

- 2.) scutirea de impozite a cîntăreților templului - "Și vă dăm șteire că nîoi asupra unuia din preoți, sau leviți, sau cîntăreți, sau portari, sau cei încredințați templului, sau slujitori ai acestui templu al lui Dumnezeu să nu se pună nîoi bir, nîoi dare, nîoi vamă" (I Ezdra 7, 24);

- 3.) confirmarea "breslei" ereditare și a statutului profesional al cîntăreților templului - "Căpetenia leviților la Ierusalim era Uzi, fiul lui Bani, fiul lui Mașabia, fiul lui Matania, fiul lui Mica, dintre fiii lui Așaf, cîntăreți însărcinați să facă slujbă la templul lui Dumnezeu; oăoi pentru cîntăreți era o poruncă din partea regelui, prin care li se

./.

hotăra o plată anumita pe fiecare zi"(Neemia 11,22-23).

- 4.) descrierea cortegiului solemn, cu ocazia sfințirii cetății.\*)

\*) "La sfințirea cetății Ierusalimului înăă s-au chemat leviții din toate locurile, poruncindu-li-se să vină la Ierusalim pentru săvârșirea sfințirii și pentru sărbătoarea veselă cu doxologii și oîntări, în sunetul oîmăvlelor, lirelor și harfelor. Cei din neamul oîntăreșilor s-au adunat din împrejurimile Ierusalimului și din cetățile netofatiene, din Bet-Ghilgal, din ăesurile Ghebei, din Azmavet, oăci cîntăreșii își făuseră satele în apropiere de Ierusalim. Și preoșii și leviții s-au oîrășit și au sfințit poporul, porșile și zidurile. Și am suit eu căpeteniile lui Iuda pe ziduri și am pus două oîruri mari pentru oîntarea de lăudă; unul din ele s-a așezat în partea dreaptă a zidului, spre poarta Gînciului. În urma lor mergeau Hoșaia și jumătate din căpeteniile lui Iuda: Azaria Ezdra și Megulan; Iuda, Veniamin, Șemaia și Ieremia; iar dintre fiili preoșilor mergeau cu trimbițe: Zaharia, fiul lui Ionatan, fiul lui Șemaia, fiul lui Matania, fiul lui Mica, fiul lui Zacur, fiul lui Asaf, și frașii lui: Șemaia, Azareel, Milalai, Ghilalai, Maai, Natanael, Iuda, și Hanani cu instrumentele muzicale ale lui David, omul lui Dumnezeu, iar înaintea lor se afla cărturarul Ezdra. La Poarta Izvorului, în fața lor, s-au uroat pe treptele soării de la cetatea lui David, pînă la Poarta Apelor, spre răsărit. Al doilea cor s-a îndreptat în cealaltă parte, și după el am mers eu și jumătate din popor și am înaintat pe zid de la turnul Cuptoarelor și pînă la zidul cel lat, și de la Poarta Efraim, am trecut pe lîngă poarta veche și Poarta Peștilor, pe lîngă turnul lui Hananeel, pe lîngă turnul Mea spre Poarta Șilor și ne-am oprit la Poarta Închisorii. Apoi amîndouă corurile au mers la templul lui Dumnezeu. Și am făcut același lucru și noi, eu și căpeteniile oare erau cu mine și preoșii: Elizohim, Maaseia, Miniamin, Mica, Elioenai, Zaharia, Hanania cu trimbițe, Maaseia, - Șemaia, Eleazar, Uzi, Iohanen, Malohia, Elam și Ezer. Cîntăreșii oîntau sub conduocerea lui Izrahia". (Neemia 12, 27-42)

Citatele de mai sus ne oferă date prețioase legate de diferitele aspecte ale muzicii ebraice, ilustrându-i eloquent ponderea și complexitatea în contextul cultului divin. Această complexitate nu implică însă doar numărul impresionant de interpreți dispuși într-un amplasament panoramic și dialogând antifonic - elemente anticipează de pildă ansamblurile manut <sup>(în 1837)</sup> utilizate de Hector Berlioz în "Requiem", sau, mai recent, experimentele stochastice în domeniul sonorităților globale, inițiate în creațiile contemporanilor noștri Yannis Xenakis ("Metastasis", "Pitoprakta", "Duel", "Strategie", "Polytope"), Karlheinz Stockhausen ("Gruppen", "Carre", "Stimmung", "Musik für ein Haus", "Hymnen", "Prozession", "Telemusik") și Krzysztof Penderecki ("Dies irae", "Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam", "Utrenia", etc.).

Acea complexitate exterioară era expresia unei complexități interioare, conceptuale, determinate - în planul spiritual - de necesitatea dialogului permanent cu Dumnezeu și determinind - în domeniul muzicii de cult - o hermeneutică a sunetului <sup>(muzical)</sup> ca formă directă de comunicare transcendentă. Această hermeneutică se reflectă direct atât în datele organologice, cât și în sfera modalismului ebraic.

#### D.) Elemente specifice de organologie

##### Motto:

"Cum pier popoarele, pe care Domnul Dumnezeu  
le pierde dinaintea voastră, așa veți pieri  
și voi, de nu veți asculta glasul  
Domnului Dumnezeului vostru."  
(Deuteronomul 8, 20)

După cum arătam anterior, sensul muzicii ebraice (și nu numai ebraice) sacre constă tocmai în stabilirea unui dialog cât mai nemijlocit cu Dumnezeu, invocându-se permanent teofania. În acest raport Sacru/profan,

./.

glasul lui Dumnezeu - "Vox Dei" - apare sub forma vocilor răsunătoare

și implacabile ale naturii dezlănțuite, aceste trîmbițe transcendente:

- "tunetele și trîmbițele și norul de pe munte" (Ieșirea 19,13);
- "tunete și fulgere și nor de pe Muntele Sinai și sunet de trîmbițe foarte puternic" (Ieșirea 19, 16);
- "Iar Muntele Sinai fumega tot, oă Se pogorise Dumnezeu pe el în foc, și se ridica de pe el fum, ca fumul dintr-un ouptor, și tot muntele se outremura puternic. De asemenea și sunetul trîmbiței se auzea din ce în ce mai tare; și Moise grăia, iar Dumnezeu îi răspundea ou glas" (Ieșirea 19, 18-19);
- "Bubuitul glasului Său și tunetul care iese din gura Sa" (Iov 37,2);
- "Glasul Domnului peste ape; Dumnezeu slavei a tunat; Domnul peste ape multe. Glasul Domnului intru tărie, glasul Domnului intru mare ouviință; Glasul Domnului cel ce va efărîna oedrii și va zdrobi Domnul oedrii Libanului; El va face să sară Libanul ca un vițel; iar Ermonul ca un pui de gazelă. Glasul Domnului, cel ce vareă para focului, Glasul Domnului, oel ce outremură pustiul și va cutremura Domnul pustiul Cadegului. Glasul Domnului dezleagă pîntecele cerboaicelor, glasul Domnului despoaie oedrii și în locașul Lui, fiecare va spune: Slavă !" (Psalmul 28 al lui David, 3-9);
- "glasul Lui era ca glasul de ape multe și pămîntul strălucea de slava Lui" (Iezechiel 43, 2);
- ziua miniei Domnului - "Dies irae" - "zi cu sunet de trîmbiță și de strigăte de război" (Sofonie 1,16).

Cel de-al doilea termen al raportului Saoru/profan, vocea omenească - "Vox humana" - este eminamente inoantatorie, înălțînd rugăciuni și imnuri de laudă Domnului Dumnezeu. Apariția instrumentelor are un gene imitativ. Astfel, daoă prin sunetele acute și penetrante ale trîmbițelor, preoții oăutau să "provoace" teofania trîmbițelor divine, prin sonoritățile bubuitoare ale tobelor și ohimvalelor ei încercau să imite glasul ca de tunet al lui Dumnezeu. Completînd dialectica raportului menționat în plan

./.

instrumental, sonoritățile catifelate ale flautului și alăutei propuneau variante rezonabile ale timbrului (totuși inimitabil) al vocii umane, oferind totodată și mediul sonor propios unui acompaniament al psalmilor. În direcția obținerii unui spectru dinamic amplu și variat (quasi-simfonic, l-am numi noi prin terminologia actuală), instrumentale cu corzi ciupite (ca de pildă psalterionul și lăuta) completeau în mod benefic aria organologică, prin timbrurile specifice ce sugerau (grație graficului acustic al ciclului "attack-duration-decay" analog structurii envelopei sonorităților de chimvale și tobe - dar proiectat la scara nuanțelor minimale) scouri ale "glasurilor de apă" și ale "tunetelor" ce caracterisau, alegoric, vocea lui Iahve.

Sistematizînd, putem încadra instrumentale muzicale menționate în Vechiul Testament în patru grupe fundamentale: idiofons (la care sursa sunetelor rezidă din elasticitatea materialelor din care sînt construite), membranofons (ale căror sunete sînt produse prin vibrațiile unor membrane organice sau din alte materiale, întinse peste un corp rezonator), aerofons (producînd sunetele prin vibrația unei coloane de aer în tubul instrumentului) și cordofons (generînd sunetele prin vibrația unei sau mai multor corzi). Remarcăm faptul că primele două grupe se reunesc în familia instrumentelor de percuție, cele aerofone sînt asimilate în majoritatea cazurilor familiei instrumentelor de suflăt, iar cele cordofone - instrumentelor cu coarde.

- a.) Instrumente idiofons cu înălțime nedeterminată

- chimvalele (Cymbalum) <sup>Sekeseqim</sup> - instrument de percuție format din două discuri metalice, puțin bombate la mijloc, de unde se prinde un inel de piele prin care sînt ținute în momentul în care se lovesc unul de altul.

cu întreaga față sau numai parțial;

- tamburina (Taf); triangelul (Salisim); sistrul (Menaarim);

- b.) Instrumente membranofons neacordabile

- toba - instrument de percuție format dintr-o cutie de rezonanță ale cărei extremități sînt acoperite cu

./.

piele și vibrează prin lovire;

- b'.) Instrumente membranofone acordabile

- timpanele <sup>(Tympanon)</sup> - se aseamănă ou tobele, ou diferența oă pot fi acordate prin întinderea variabilă a membranei de piele;

- o.) Instrumente aerofone monofonice

- flautul <sup>(labial)</sup> ("el-hanechiloth", "neghilah", "chalil")  
- instrument alcătuit dintr-un tub cilindric astupat la un capăt, un orificiu lateral (prin care instrumentistul suflă aer în tub) și un sistem de orificii aflate de-a lungul tubului, ce variază lungimea coloanei de aer și, respectiv, înălțimea sunetului;
- cornul de berbec (Shofar <sup>Keren</sup>) - instrument al cărui sunet este produs prin presarea buzelor pe ambușură și vibrarea lor simultană, sub impulsul suflului; instrumentul emite exclusiv sunete armonice, ale căror înălțime este determinată de lungimea tubului și de intensitatea suflului;
- trîmbița <sup>(Buccina, Chasoseta)</sup> - instrument metalic (la evrei, din argint) cu ambușură, a cărui emisie sonoră este asemănătoare cornului de berbec, cu diferența că timbrul este mult mai puternic, mai penetrant;

- o'.) Instrumente aërofone polifonice

- orgă (Organon) - menționat în Psalmul 150

∕.

("lăudați-L pe El în strune și organe"),  
acest important instrument polifonic  
a fost perfecționat în secolul III î.Hr.  
de Ctesibio din Alexandria, care imaginase  
un sistem hidraulic de transmitere a  
comenzilor și de reglare a presiunii  
rezervoarelor de aer ce alimentau

tuburile sonore;  
- Cimpoiul (Ugab);

- d.) Instrumente cordofone cu oarde ciupite

- harpa (Nebele) - instrument preferat al  
regelui David, alcătuit dintr-o cutie de  
rezonanță, dintr-o coloană de susținere și  
dintr-o consolă pe care erau montate  
3-5 oarde;

- lăuta (Al-ud) - instrument cu o formă  
puțin turtită (cu spatele bombat),  
având gîtul fără bare (cu jghabul înclinat  
spre spate) și, în față, un orificiu de  
vibrație (rozetă);

- chitara (Qitar, Kinnor) - instrument avînd inițial  
corpul de formă lăutei (mai târziu de formă  
cifrei 8), iar fața prevăzută cu orificiu  
de vibrație și cu tastieră lată, împărțită  
prin bare marcînd intervalul de semiton;

- d'.) Instrumente cordofone acționate prin lovire

- psalterionul (Psalterium) -

instrument cu o cutie de rezonanță  
în formă trapezoidală, pe care erau întinse  
16-24 oarde acționate prin ciocănele;

- d''). Instrumente cordofone acționate prin frecare

- lira (Chironda, Organistrum) - instrument avînd o formă  
./.

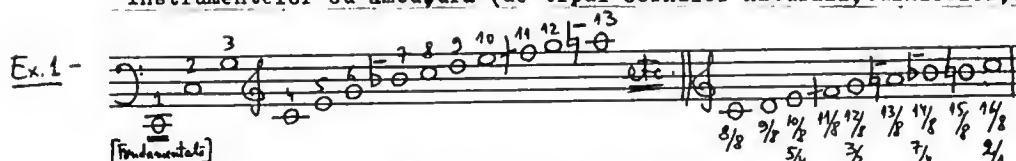


asemănătoare viollei, dar cu un git mult mai scurt și mai lat: executantul emite sunetele apăsând cu mina stângă tastele dorite și învîrtind cu mina dreaptă un miner oare acționează o roțiță îmbrăcată în piele și păr, ce pune coardele în vibrație prîn frecare.

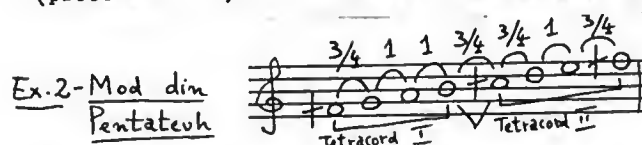
### E.) Aspecte ale modalismului ebraic

La nivelul infrastructurii sonore, universul modalismului ebraic este fascinant, integrînd în dinamica sa practică toate cele patru mari sisteme referențiale (după Alain Daniélou, "Traité de musicologie comparée"):

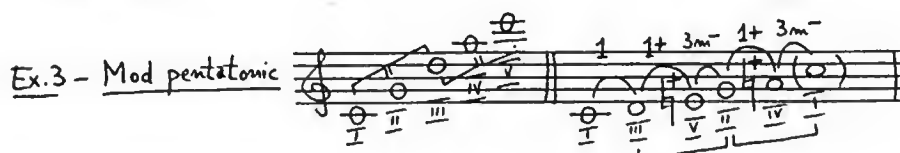
- "scara multiplilor" (acustică) determinată de seria armonicelor naturale și specifică "semnalelor" de shofar și trîmbiță - adică instrumentelor cu ambușură (de tipul cornurilor naturale, tulnicilor, etc.)



- "scara naturală" (analogă celei hinduse) a raporturilor față de tonioă, structurată în tetracorduri multiplicabile prin translație (procedeul "roții" - "trohos" - transmis și în muzica bizantină)

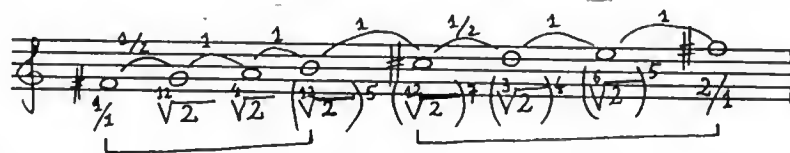


- "scara puterilor" (analogă celei chineze) determinată de ciclul ovintelor



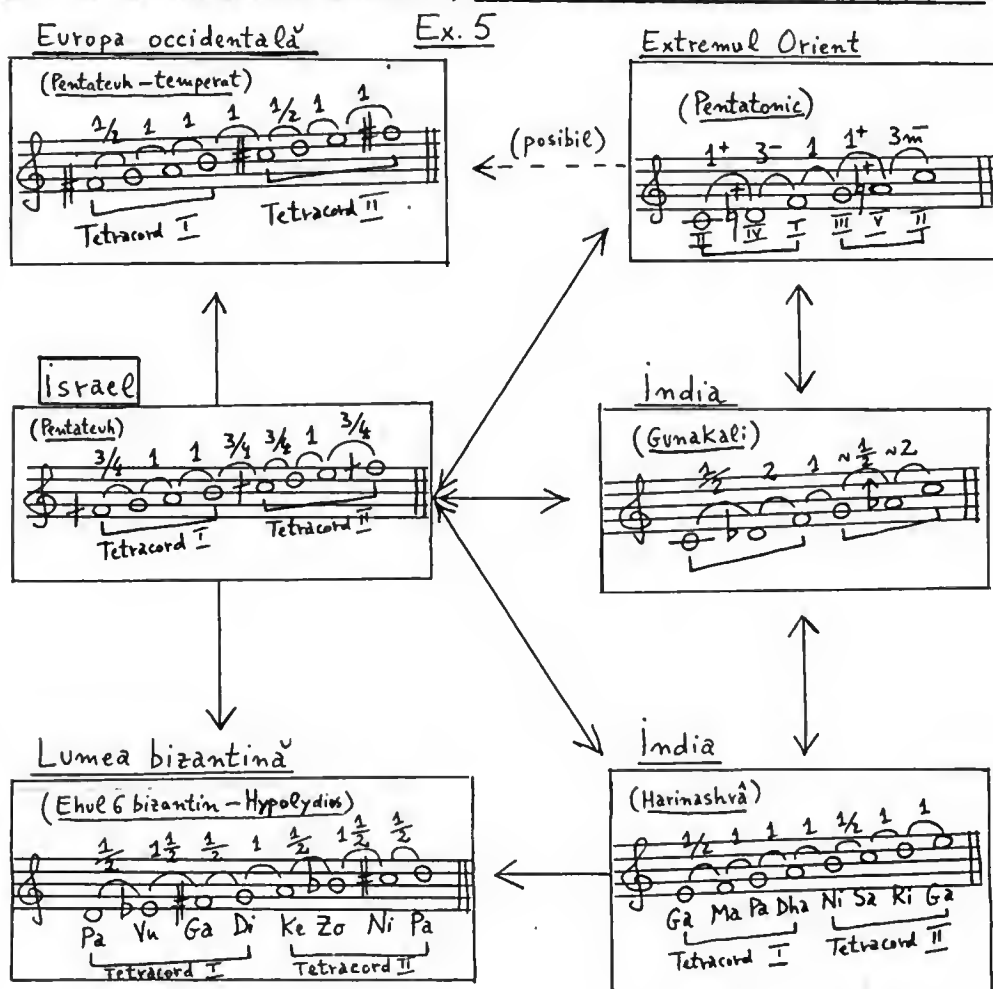
- "scara temperată" (analogă celei occidentale și utilizată în special în muzica ebraică modernă) a rădăcinilor, dedusă prin divizarea forțată a octavei în 12 semitonuri egale.

Ex.4. -  
Temperarea  
modului din  
Pentateuh  
prezentată în Ex. 2.



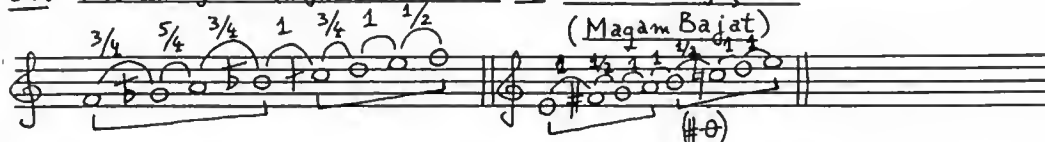
(circulația,)

Vom ilustra în continuare evoluția în timp și spațiu a unuia dintre modurile de bază ale Pentateuhului, într-o perspectivă modală anamorfotică:

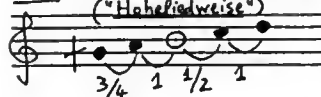


Revenind la sistemul modal atît de complex al Vechiului Testament, vom prezenta mai jos oțeva soări caracteristice heptacordice (Ex. 6 și 7), hexacordice (Ex. 9, 18), pentacordice (Ex. 8, 10, 12, 13, 15, 16), pentatonice defectiv (tronsoane pre-pentatonice - Ex. 19, 20, 21, 22, 23, 24), alături de unele fragmente psalmodice (Ex. 11, 14, 17) care aveau dubla semnificație de formule intonaționale (analoge formulelor bizantine "apehema", "enehema", "epehema") și leit-motive ale unor figuri biblice (acest aspect anticiopind ou oțeva mii de ani celebrul sistem introdus de R. Wagner în teatrul liric). Menționăm că exemplele au fost extrase din volumul II ("Gesänge der babylonischen Juden") al monumentalului tratat muzicologic "Hebräisch-orientalischer Melodienschatz" de A.Z. Idelsohn.

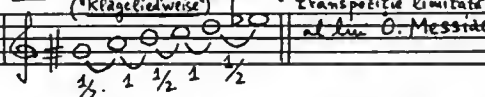
Ex. 6 - Mod Sefard (Egipt, Palestina) Ex. 7 - Modul Profetilor



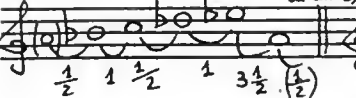
Ex. 8 - Modul "Cîntecului înalt" ("Haheliedweise")



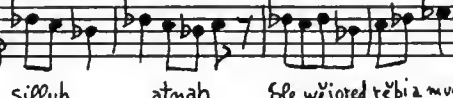
Ex. 9 - Modul plîngerilor (anticipînd modul 2 cu transpoziție limitată al lui O. Messiaen)



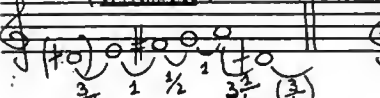
Ex. 10 - Modul Psalmilor (înruđit cu Ex. 9)



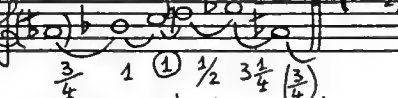
Ex. 11 - Formulă melodică (motiv) din Psalmi



Ex. 12 - Modul Sentințelor ("Sprichweise")



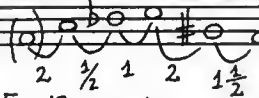
Ex. 13 - Transpoziția Modulii Sentințelor în maior (la 3/4)



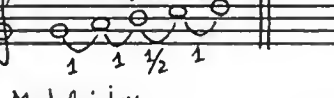
Ex. 14 - Motiv caracteristic



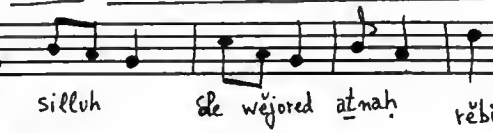
Ex. 15 - Variantă a Ex. 13



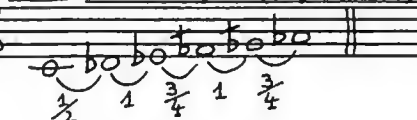
Ex. 16 - Modul Iov (pentacordic) ("Jehweise")



Ex. 17 - Motiv caracteristic Modulii Iov



Ex. 18 - Modul Tefilla ("Tefillawaise")



∕.

Ex. 19 - Modul "cîntecului înalt" - Persia ("Hohenliedweise")      Ex. 20 - Modul Profetilor - Askenasy ("Prophetenweise") - motive finale

Ex. 21 - Modul "cîntecului înalt" - Maroc ("Hohenliedweise")      Ex. 22 - Modul Rut ("Ruthweise")

Ex. 23 - Modul "preotilor navigatori" ("Priestersegenweise")      Ex. 24 - Modul Seliha ("Selihaweise")

je - ba      re - hē - ha      ta - 'a - bor

Date fiind calitățile universale ale sunetului (și, în primul rînd, timbrul, înălțimea, registrul, interferențele frecvențelor apropiate - sau "bătăile" - și vibrato-ul), putem afirma că și teritoriul spiritual al muzicii ebraice (în evoluția sa) este condiționat de cele patru coordonate fundamentale ale artei sunetelor: locul geografic, spațiul sonor, timpul muzical și percepția psiho-acustică.

"Mutațiile genetice" apărute în timp și spațiu nu au alterat însă fondul arhaic (ilustrat în Ex. 25, reprezentînd o străveche psalmodie din perioada robiei babilonice). Putem considera în consecință aceste "mutații" trans-melodice, trans-ritmice și chiar trans-modale drept expresia unei transformări de tip anamorfotic, așa cum se poate ușurînță deduce și din Ex. 26, alăturînd într-un tabel sinoptic psalmodia originară (tot din perioada babilonică) și anamorfozele ei sonore apărute în Bokhara, Persia, Siria, Maroc, Gibraltar, Italia, la sefarzîi din Egipt și Palestrina, <sup>(la aschenazîi)</sup> precum și într-o melodie mai recentă, devenită populară.

./.



## Ex.26-Anamorfozele sonore ale unei teme din Pentateuh (tabel comparativ)

① Babilon	Sof pasug at-nah se-gol zagef gatōn tēbiā tēbir
② Bokharā	
③ Persia	
④ Siria	ossia
⑤ Maroc	
⑥ Gibraltar	
⑦ Italia	
⑧ Sefard (Egipt și Pal.)	
⑨ Ashkenazi (Germania și Polonia)	3 azla geres gerdajim, tēbir
⑩ Melodie (devenită populară în comunitatea mizaică din Germania)	(după Idelsohn)

./.

În sfârșit, înainte de a încheia acest excurs în domeniul propriu-sic al modalismului și melodicii ebraice, vom adăuga câteva scurte adnotări pe marginea semnificativității specifice. Astfel, notația sunetelor era neumatică, foarte asemănătoare notației paleo-creștine (conform demonstrației făcute de cercetătoarea Răina Palikarova-Verdeil); așa cum reiese și din Ex. 27:

### Ex. 27

- Mss. Marea Moartă  
(semne derivate din notația masoretică)



- Mss. paleobizantine  
(mutații ale semnelor masoretice în sistemul semiografic proto-creștin)



Cântarea și notația erau eofonetice, psalmii fiind citați printr-o declamație muzicală apropiată cîntului, desfășurată monoton pe un ritm liber, determinat de accentele tonice ale textului. Acest tip de recitativ era numit în ebraică "mizmor" - de la "zmr" - a cânta, a diviza sunetele, a modula și, prin extensie, a cînta cu acompaniament instrumental.

În concluzie, putem afirma că prin structura eminamente cîntecă a muzicii ebraice antice, aceasta și-a demonstrat în timp universalitatea dar și specificitatea, caracterul național inconfundabil, relevat la nivelul creației muzicale în sine prin originalitatea modalităților de articulare a limbajului sonor, de aroure a motivelor într-un discurs complex și de o profundă, de o tulburătoare expresivitate.

Trăind o diagonală în labirintul de semnificații al Vechiului Testament, încercînd să decantăm informațiile la nivelul stratului muzicologic al Sfintei Scripturi, am dorit să reconstituim - desigur, cu o anumită aproximație - o serie de date esențiale în definirea fenomenului muzical ebraic în amploarea și splendoarea sa. A fost, trebuie să o recunoaștem, o tentativă temerară dar fascinantă, acest demers regăsind, ca într-un proces arheologic, oamori nebănuite ale epiritualității umane în ipostaza ei fundamentală, atât de fidelă, atât de directă în dialogul etern cu Saorul.

Considerăm în consecință că doar prin desoperirea izvoarelor autentice în ordinea vom putea îndrăzni să oferim o perspectivă viabilă a artei sunetelor în devenirea ei - ordinea arhetipală rămânând o constantă a acestui proces anamorfotic global, prin care sunetul muzical (ca factor eminamente transcendentă - așa cum sublinia și Sergiu Celibidache în eseurile sale fenomenologice) derivă, în ipostaza sa inspirată, din Sfântul Duh, conferind o anumită "materialitate" infinitelor modalități de comunicare cu Dumnezeu, prin energiile Sale necreate. Aceste căi atât de diverse se întâlnesc însă în două puncte esențiale: Alfa și Omega, Începutul și Sfârșitul.

Astfel, în viziunea noastră anamorfotică, șansa supraviețuirii muzicii constă tocmai în restabilirea dialogului cu Dumnezeu, dialog întrerupt într-o perioadă istorică recentă datorită utopiilor, a "amintelilor" impuse de elita "prooroci" mincinoși. "În arta modernă nihilismul și pesimismul oelor dinții revoluționari și dărâmtori reprezintă atitudini azi depășite" - nota, în "Aspecte ale mitului", Mircea Eliade.

Credem, deci, că doar regăsindu-ne pe noi înșine, în perena noastră stare de homo religiosus, vom reuși să ne recuperăm speranța în mintuirea noastră prin Iisus Hristos. Cel care a împlinit Legea morală - a Vechiului Testament - prin Legea Noului Testament, Legea sublimă a iubirii !



## Capitolul II

### PROIECTII ALE ARTEI SUNETELOR ÎN LUMINA SCRIERILOR NEOTESTAMENTARE

Motto:

"Novum Testamentum in vetere latet,  
Vetus Testamentum in nova patet."

Fer. Augustin

### SYNOPSIS

- A.) Introducere: continuitatea specificațiilor muzicologice din documentele vetero- în cele neo-testamentare.
- B.) Grupaj tematic general al referirilor muzicale în Noul Testament
  - a.) dimensiuni soteriologice ale artei sunetelor  
(consemnări în Evangheliile sinoptice):
    - 1.) Cântările Dneivestiri (Cavriil-Lc.I,28;Elisabeta - Lc.I,42;Sfânta Maria-Lc.I,46-55;Zaharia-Lc.I,68-79);
    - 2.) Cântarea ingerilor la Nașterea Mîntuitorului (Lc.II,13-14; Apoc.V,11-14);
    - 3.) Cîntarea lui Simeon, binecuvîntînd pe Prîncoul Iisus (Lc.II, 25-35);
    - 4.) Predica de pe munte - fragmentul despre milostenie, în sens alegoric (Mt. VI, 2);
    - 5.) Cîntările Apostolilor după instituirea de către Iisus a Tainei Sfîntei Euharistii, în Jeia dinaintea mîntuitorilor Sale Patimi (Mt.XXVI,30;Mc.XIV,26);
    - 6.) Invecația Domnului nostru Iisus Hristos pe Sfînta Cruce (Mt.XXVIII,46; Mc. XV,34);
  - b.) dimensiuni eshatologice ale artei sunetelor  
(consemnări în Apocalipsa Sfîntului Ioan Teologul):
    - 1.) Lauda Mielului cu cîntări cerești (Apoc.V, 8-14);

/.

- 2.) A şaptea pecete - şapte inşeri ou şapte trîmbiţe (Apec. VIII, 6-13; IX, 1-21; X, 7);
- 3.) Mielul şi ofîntarea celor răscumpăraţi pe muntele Siem (Apec. XIV, 1-3);
- 4.) Cfîntările Biruitorilor fiarei (Apec. V, 1-4);
- 5.) Vestea inşerului despre căderea Babilonului (Apec. XVIII, 22);
- 6.) Cfîntările Noului Ierusalim (Apec. XXI, 26);

- o.) dimensiuni liturgice ale artei sunetelor  
(importanţa ofîntărilor psaltice în scrierile  
apostolice, ou aplicaţii şi în operele  
Sfinţilor Părinţi - consideraţiuni generale):

- Faptele Sfinţilor Apostoli (XVI, 25);
- Epistola întâi către Corinteni a Sfîntului Apostol Pavel (XIV, 7-8 şi 26);
- Epistola către Efeseni a Sfîntului Apostol Pavel (V, 19-20);
- Epistola către Coloseni a Sfîntului Apostol Pavel (III, 16);
- Epistola către Evrei a Sfîntului Apostol Pavel (II, 11-12);
- Epistola Sobornicească a Sfîntului Apostol Iacov (V, 13);
- texte patristice (sec. II-VI).

- C.) Concluzii: cristalizarea datelor stilistice definitive  
în muzica creştină (tradiţii şi perspective).

- A.) Cunoscuta aserțiune "Noul Testament în cel Vechi se ascunde" sintetizează în modul cel mai elocvent unitatea indisolubilă - la toate cele trei nivele de natură istorică, profetică și didactică - a Sfintei Scripturi. Analizând în capitolul precedent datele proto-muzicologice încifrate în textele veterotestamentare, am evidențiat tocmai bogăția informațiilor de natură teoretică (elemente specifice de organologie, aspecte ale modalismului și ale semiografiei muzicale ebraice) și practică (organizarea vieții muzicale sacre) cuprinse mai ales în Pentateuh și, natural, în Psalmi. Toate aceste surse sunt deosebit de prețioase în reconstituirea unui univers sonor revolut, pe care însă avem surpriza să îl găsim reformulat - prin complexe procese anamorfotice - atât în muzica cultului mozaic de azi, cât și în arta sonoră proprie Bisericii creștine, în ambele ipostaze fundamentale, ce definesc spiritualitatea ortodoxă și cea apuseană (catolică și protestantă). Din păcate, așa-numitele "culte religioase neo-protestante" s-au îndepărtat prea mult - și în muzică - de adevăratele izvoare ale sacralității creștine (ilustrate în modul cel mai autentic prin muzica bizantină), adoptând o stilistică laicizantă, secularizantă, dusă până la exacerbară vulgarității (total incompatibile cu Biserica) specifice "genului lejer" - perisabil prin fondul și chiar prin însăși denumirea sa...

Dorind să reliefăm și acest aspect atât de important al continuității muzicii creștine, vom semna în analiza textelor neotestamentare și sincronizările (concordanțele) cu Vechiul Testament al celor trei mari teme abordate: a.) consemnări despre arta sunetelor în Istoria Sacră a Mântuitorului nostru Iisus Hristos; b.) dimensiuni eshatologice ale artei sunetelor; c.) importanța cântărilor psaltice - indicații didactice ale Sfinților Apostoli și aplicarea lor în operele Sfinților Părinți (cu mențiunea că aceste indicații au și un caracter normativ în cadrul Predaniei).

- B.- a.) Urzărind firul Istoriei Sacre a Mântuitorului, remarcăm faptul că referirile muzicale apar în momentele cruciale ce îi marchează viața pămîntească. Astfel, Nașterea Sa este punctată muzical prin Cântările Buna Vestire (Cântarea arhanghelului Gavriil, Cântarea Elisabetei, Cântarea Mariei și Cântarea lui Zaharia), prin Cântarea înginerilor și prin Cântarea lui Simeon.

./.

— 1.) Cântările Bunei Vestiri: Cântarea arhanghelului Gavriil - "Ducură-te ceea ce ești plină de har, Domnul este cu tine. Binecuvîntată ești tu între femei" (Lc. II, 28) este repetată și de Elisabeta (Lc. I, 42) - versiunea latină formează textul binecunoscutului imn "Ave Maria"; Cântarea Sfintei Fecioare - "Mărește suflete al meu pe Domnul..." (Lc. I, 46-55) - versiunea latină alcătuiind textul cantatei "Magnificat", cultivate de mulți compozitori, de la J.S. Bach la K. Penderecki; Cântarea lui Zaharia la nașterea Sf. Ioan Botezătorul, Înmăntemergătorul Domnului (Lc. I, 68-79).

— 2.) Cântarea îngerilor: "Și deodată s-a văzut împreună cu îngerul, mulțime de oaste cerească, lăudînd pe Dumnezeu și zicînd: Slavă întru oei de sus lui Dumnezeu și pe pămînt pace, între oameni bunăvoire !" (Luca II, 13-14)\*)

Menționăm că traducerea latină a versetului (14) reprezintă textul consacrat al secvenței "Gloria in excelsis Deo" din Misa catolică (cf. "Liber Usualis Missae et Officii pro Dominicis et Festis cum Cantu Gregoriano"). În Sfînta Liturghie românească, găsim o echivalență a acelei secvențe prin Antifonul II: "Mărire Tatălui și Fiului și Sfîntului Duh. Și acum și pururea și în vecii vecilor. Amin".

— 3.) Cântarea lui Simeon: binecuvîntînd pe Pruncul Iisus: "Acum, slobodește pe robul Tău, Stăpîne, după cuvîntul Tău, în pace; Că ochii mei văzură mîntuirea Ta, Pe care ai gătit-o înaintea feței tuturor popoarelor; Lumină spre descoperirea neamurilor și slavă poporului Tău Israel".

(Luca II, 29-35) \*\*)

(SACRU)

— 4.) Următorul "moment muzical" marchează Predica de pe munte - și anume fragmentul despre milostenie, inclus în grupul de trei antiteze (legate de milostenie, post și rugăciune) ce diferențiază noua dreptate <sup>(Cristică)</sup> de "evlavie".

\* - concordanțe: - (13) cu Fac. XXVIII, 12; XXXII, 1-2; Ps. 102, 20-21; 148, 1-2; Is. XLIV, 23; XLIX, 13; LVIII, 19; Mih. IV, 3; Apoc. V, 11;  
- (14) cu Is. II, 4; XLIV, 23; XLIX, 13; LVIII, 19; Mih. IV, 3; Apoc. V, 11.

\*\* - concordanțe: - (29) cu Fac. XLVI, 30; Impt. IV, 7; Filip. I, 23;  
- (30) cu Fac. XLIX, 18; 1 Reg. II, 1; Ps. 97, 3; Is. LII, 10; Luc. XII, 6; Mt. II, 11;  
- (31) cu Is. XI, 10;  
- (32) cu Is. IX, 1; XLII, 6; XLIX, 6; IX, 1-3; Mat. IV, 16; Ioan IX, 5; Fapt. XIII, 47; XXVI, 18;  
- (34) cu Is. VIII, 14; LII, 14; Mat. XXI, 44; 1 Petr. II, 7; Rom. IX, 32-33; 2 Cor. II, 16;  
- (35) cu Ioan XIX, 25.

fariseică. Utilizînd o imagine metaforică, Mîntuitorul recomandă adevăraților credincioși următoarele: "Deci, cînd faci milostenie, nu trimbița înaintea ta, cum fac fățarnicii în sinagogi și pe ulițe, ca să fie slăviți de oameni; adevărat grăiesc vouă: și-au luat plata lor" (Matei VI, 2).\*)

-5.) De o deosebită importanță este relatarea asupra cîntărilor ce au urmat după Cîna cea de Taină, prin care Mîntuitorul a instituit - în Joia dinaintea Patimilor Sale - Sfînta Euharistie: "Și după ce au cîntat laude, au ieșit la Muntele Măslinilor" (Matei XXVI, 30).\*\*)

"Și după ce au cîntat cîntări de laudă, au ieșit la Muntele Măslinilor" (Marcu XIV, 26).\*\*\*)

Prin aceste versete se justifică însuși rolul muzicii psaltice în cadrul Sfintei Liturghii, ce este centrată pe Taina Sfintei Euharistii.

-6.) În sfîrșit, cutremurătorul strigăt al lui Iisus pe Sfînta Cruce are o evidentă conotație muzicală, simbolizînd invocarea lui Dumnezeu Tatăl de către omul aflat la cumpăna dintre viață și moarte. Sensul eminent existențialist al acestei invocații evidențiază tocmai caracterul efemer al "tregerii" noastre pămîntene, în raport cu eternitatea Creatorului: "Iar în ceasul al nouălea a strigat Iisus cu glas mare, zicînd: Eli, eli, lama sabahani ! adică: Dumnezeuul Meu, Dumnezeuul Meu, pentru ce M-ai părăsit ?" (Matei XXVII, 46).\*\*\*\*)

-b.) Ca și în cazul Evangheliilor sinoptice, Apocalipsa Sfîntului Ioan Teologul include - în momentele importante, de maxim dramatism - ample referiri muzicale. Astfel, ne sînt prefigurate: cele patru ființe și cei douăzeci și patru de bătrîni ce "au căzut înaintea Mielului, avînd fiecare alăută și cupe de aur" și care "cîntau o cîntare nouă" (Apoc. V, 8-14); cei "șapte îngeri cu șapte trimbițe" (Apoc. VIII, 6-13; IX, 1-21; X, 7); glasul din oer, "ca un vuiet de ape multe și ca bubuitul unui tunet puternic", dar și "glasul celor ce cîntă

./.

\*) - concordante cu Pild. XX, 6; Rom. XII, 8.

\*\*) - concordante cu 2 Reg. XV, 30; Luca XXII, 39.

\*\*\*) - concordante cu Luca XXII, 39; Ioan XVIII, 1.

\*\*\*\*) - concordante cu Ps. 21, 1; Marcu XV, 34; Evr. V, 7.

ou alăutele lor" o cîntare nouă pe care nu puteau să o învețe decît "cei o sută patruzeci și patru de mii, care fuseseră răscumpărați de pe pămînt" (Apos. XIV, 1-3); cîntările biruitoarelor fiarei - "cîntarea lui Moise, robul lui Dumnezeu, și cîntarea Mielului" (Apos. XV, 1-4); glasurile, pierdute irevocabil, ale babilonienilor "ce cîntă din chitară și din gură și din flaut și din trîmbiță" (Apos. XVIII, 22); cîntările Moului Ierusalim, ce vor aduce în cetate "slava și oînstea neamurilor" (Apos. XXI, 26).

- C.) Textele didactico-muzicale - prezente în special în Faptele Apostolilor și în Epistole - au oferit Sfinților Părinți prețioase argumente în opera lor de elaborare a modelului psaltic creștin în muzica liturgică. Aceste texte sînt foarte clare prin simpla lor expunere, ce nu necesită <sup>în general</sup> interpretări deosebite (de pildă, de natură <sup>mai complexă</sup> alegorică). Le vom cita în consecință integral și vom sintetiza concluziile prin analogie cu o selecție de texte patristice pe această temă, texte ce completează și/sau clarifică imaginea muzicii paleo-creștine.

#### Texte din Sfînta Scriptură (Fapte și Epistole)

- "Iar pe la miezul nopții, Pavel și Sila, rugîndu-se, lăudau pe Dumnezeu în cîntări, iar cei ce erau în temniță îl ascultau" (Faptele Apostolilor XVI, 25)\*).

- "Că precum cele neînsuflețite, care dau sunet, fie fluier, fie chitară, de nu vor da sunete deosebite, cum se va cunoaște ce este din fluier, sau ce este din chitară? Și dacă trîmbița va da un sunet nelămurit, cine se va pregăti de război?" (1 Corinteni XIV, 7-8).

- "Cînd vă adunați împreună, fiecare din voi are psalm, are învățătură, are descoperire, are limbă, are tălmăcire: toate spre zidire să se facă" (1 Corinteni XIV, 26).

- "Vorbiți între voi în psalmi și în laude și în cîntări duhovnicești, lăudînd și cîntînd Domnului, în inimile voastre, mulțumind totdeauna pentru toate, întru numele Domnului nostru Iisus Hristos, lui Dumnezeu (și) Tatăl" (Efeseni V, 19-20)\*\*).

- "Cîntați în inimile voastre lui Dumnezeu, mulțumindu-L, în psalmi, în laude și în cîntări duhovnicești" (Coloseni III, 16)\*\*\*).

\*) - concordanță cu Ps. 118, 62.

\*\*) - concordanță cu Iac. V, 13; Is. LXIII, 7.

\*\*\*) - concordanță cu II Reg. XXIII, 1.

— "Pentru că și Cel ce sfințește și cel ce se sfințește, dintr-Unul sînt toți; de aceea nu se rușinează să-i numească frați, zicînd: Spune-voi fraților mei numele Tău. În mijlocul Bisericii Te voi lăuda" (Evrei II, 11-12).\*)

— "Este vreunul dintre voi în suferință ? Să se roage. Este oineva cu inimă bună ? Să cînte psalmi" (Iacov V, 13)).

#### Texte patristice (sec. II-VI)

— "Dumnezeu este cauza tuturor lucrurilor frumoase" (Clement Alexandrinul, "Stromate" V).

— "Căci psalmul se ascultă cu plăcere atunci cînd se cîntă și pătrunde sufletul în timp ce-l desfată. Se reține ușor, cînd se cîntă mai des. Și oele ce severitatea legii nu putea să scoată din mințile omenești, au fost înlăturate prin dulceața cîntării. Căci ceea ce învață Legea, Profeții și însăși Evanghelia, se află meditat într-o dulceață plăcută în aceste cîntări" (Sfîntul Nioeta de Remesiana, "De psalmodiae bono").

— "Sînt cinci genuri de ritm. Fie primul numit al minții ("judicialis"), al doilea al acțiunii ("progressor"), al treilea al percepției ("occursor"), al patrulea al memoriei ("recordabilis"), al cincilea al sunetului ("sonans")" (Fericitul Augustin, "De Musica" VI, 6, 16).

— "Sufletul desfrînat fie că se desfată cu melodii desfrîinate, fie oă, auzindu-le deseori, este grabnic înmuiat și ocorupt. Dimpotrivă, sufletul tare fie că se bucură de cîntecele pline de elan, fie că se întărește datorită lor" (Boethius, "De institutione musioa" I, 1).

— "Sînt trei feluri de muzică: prima este cea cosmică ("mundana"), a doua este muzica umană ("humana"), iar cea de a treia se întemeiază pe unele instrumente. Muzica cosmică se observă cel mai bine în tot ceea ce există pe cer, în amesteoul elementelor, în diversitatea mișcărilor de revoluție ale astrelor ("temporum varietate"). Muzica umană este înțeleasă de oricine oboară în sinea lui" (Boethius, ibidem I, 34).

— "Muzica este disciplină ("disciplina") care cercetează lucrurile aflate

∕

\*) — concordanță cu Ps. 21, 24.

în armonie reciprocă ("sibi congruentium"), adică diferențele și concordanțele ("convenientias") sunetelor" (Cassiodorus, "Expositio in Psalterium" XCVII).

- "Uneori psalmii sînt însoțiți de muzică instrumentală care pare a înfînta, nu atît urechile, cît mai ales inima" (Cassiodorus, ibidem, XCVII).

- "Aidoma muzicianului care orează cea mai plăcută melodie din vocile armonizate ("consonantibus ohoris"), literatul ("grammaticus") știe să obțină muzicalitatea versului prin dispunerea armonioasă a accentelor" (Cassiodorus, "Variae epistolae" IX, scrisoarea 21).

- "Muzica este o disciplină ("disciplina") sau o știință ("scientia") care tratează despre numere într-un anumit domeniu, respectiv despre acela care se află în sunete" (Cassiodorus, "Deatribus ac disciplinis liberalium artium" V).

- "Muzica este o știință ("cognitio") foarte plăcută și foarte utilă, care cu modulația ei ("modulatione") ridică spiritul ("sensus") către înălțimi și ne desfată urechile" (Cassiodorus, ibidem V).

- "Gratie acesteia (muzicii) ougetăm just, vorbim frumos și ne mișcăm cum se cuvine" (Cassiodorus, "Variae epistolae" II, scrisoarea 40).

- "Muzica este dibăcia modulației constînd în sunet și cîntec. Fără muzică nici o știință ("disciplina") nu poate fi perfectă, deoarece nimic nu există fără aceasta. Se spune că lumea însăși constă dintr-o anumită armonie a sunetelor și chiar cerul se rotește după o modulație armonioasă ("sub harmoniae modulatione")" (Isidor de Sevilla, "Etymologiae" I, 1).

- "Nu se cuvine să cînte în Biserica alții oarecari de pe cărțile de piele de cîntec canonicilor psalmi cari se sue în Amvon" (canonul 15 al sinodului local de la Laodiceea, 343).

- "Nu se cuvine ca în adunări să se grămădiască psalmii, ci să se citească fiecare separat" (canonul 17 al sinodului local de la Laodiceea, 343).

- "Nu se cuvine a se zice în Biserică alți psalmi, nici cărți necanonizate, ci numai cele canonice ale Testamentului Nou și ale celui Vechi" (canonul 59 al sinodului local de la Laodiceea, 343).

- "Din sfînta zi a Învierii Domnului Hristos, Dumnezeuul nostru, pînă la Buninoia nouă, toată săptămîna se cuvine a fi nelipsiți de la sfintele Bisericii credincioși, cu Psalmi și cu laude și cu cîntări duhovnicești, veselindu-se și serbînd întru Hristos, luînd aminte la cîntarea Dumnezeieștilor Scripturi și împărțîndu-se cu Sfintele Taine" (can. 66 sin. VI ec., 691).

- "Veim oa cei ce vin în Biserici spre a cînta să nu întrebuinteze strigări necuviincioase, silind și firea spre rînire, nici a pronunța ceva din cele nepotrivite și neînșugite în Biserică; oi cu multă luare aminte și cu umilință a aduce lui Dumnezeu privitorul celor ascunse, acest fel de Psalmodii. Căci sfîntitul cuvînt a învățat oa fiii lui Israel să fie evlavieși" (can. 75 sin. VII ec., Constantinopol - 691).

- "De vreme ce cîntînd ne unim cu Dumnezeu: <<Întru dreptățile Tale voi ougeta, nu voi uita cuvintele Tale>> (Ps. 118, 16). Toți creștinii sînt datori să păzească lucrul acesta mîntuitor, iar mai ales, cei îmbrăcați cu ieraticăasca vrednicie. Pentru aceasta hotărîm, oa tot cel ce urmează a se înainta la treapta episcopiei, să știe desăvîrșit Psaltirea, ca din aceasta să învețe pe tot clerul lui" (can. 2 sin. VII ec., Niceea - 787).

- C.) Citatele de mai sus ne oferă în mod explicit posibilitatea reconstituirii normelor de bază ale esteticii muzicale paleo-creștine, sintetizate din documentele neo-testamentare și reprezentînd fundamentul Sfintei Tradiții cristalizate de-a lungul timpului. În acest sens, de pildă, Sf. Niceta de Remesiana, acest ilustru reprezentant al spiritualității creștine străromâne, a conceput tratatul "De Psalmodiae bone" ("Despre cîntarea frumoasă"),

./.



demonstrând - în lumina scrierilor biblice - necesitatea "slujirii imnelor și laudelor" și condamnând totodată ereziile născute din interpretarea falsă a versetelor 19-20 din capitolul V al Epistolei către Efeseni a Sfântului Apostol Pavel (formularea alegorică "cântînd Domnului în inimile voastre" fiind tălmăcită de cei ce se opuneau muzicii psaltice în sens literal).

Rezumînd, putem decela următoarele trăsături generale ale muzicii paleo-creștine, așa cum apar ele expuse în Noul Testament și în unele texte patristice:

- importanța excepțională acordată artei sunetelor în cadrul Sfintei Liturghii, ce utiliza în special muzica vocală (în această direcție, Eusebiu de Cezareea mărturisea că "îl lăudăm pe Domnul pe un psalterion viu. Armonia întregii suflări creștine e mai dragă și mai plăcută Domnului decît oricare alte instrumente. Tîlăra noastră este întregul trup al nostru, prin care sufletul cîntă un imn lui Dumnezeu");

- promovarea frumosului spiritual, eminent auster, ascetic, prin eliminarea oricăror factori ce ar fi putut exercita influențe decadente (ca de pildă modurile cromatice și enarmonice, ritmurile păgîne asimetrice și chiar instrumentele muzicale);

- generată dintr-un modalism diatonic și dintr-o ritmică simetrică <sup>(și uniformă)</sup> (dedusă din alternanțele armonioase ale accentelor poetice), melodia era simplă ("cantus simplex" / "sintomon melos"); și cît mai accesibilă, utilizînd texte în limba greacă (inclusiv în liturghia română, pînă în sec. al III-lea);

- textura sonoră era omofonă, iar formele muzicale (sintetizate din surse diferite, de la litaniiile păgîne la cîntul psaltic și responsorial ebraic) se reduceau la imnuri, psalmi și antifone.

Capitolul următor va trata în detaliu raportul anamorfotic <sup>orient/occident</sup> Orient/Occident în evoluția artei sunetelor în primele 8 secole după Hristos, ce marchează epoca patristică - această perioadă de maximă importanță în procesul de cristalizare a Sfintei Tradiții în domeniul muzicii creștine.

### Capitolul III

#### IMPORTANȚA TRADIȚIEI ÎN PROCESUL DE CRISTALIZARE

##### A ETHOSULUI MUZICAL CREȘTIN

#### Motto:

"Vorbiți între voi în psalmi și în imne și cântări duhovnicești, lăudând și cântând Domnului în inima voastră, mulțumind totdeauna pentru toate lui Dumnezeu Tatăl, în numele Domnului nostru Iisus Hristos..."

Efesenii V, 19-20

#### A.) Introducere

În perspectiva istoriei multi-milenare a muzicii, putem considera relația Orient-Occident drept un tipic raport anamorfotic, al cărui termenii se oglindesc unul într-altul, reprezentând fiecare "alter ego"-ul celuilalt. Desigur, există specificități incontestabile atât în sferele modalismului și ritmicii, cât și în domeniul timbral, unde - de pildă - putem identifica, delimita anumite contribuții organologice bine determinate: percuțiile extrem-orientale, trompetele ebraice și egiptene, carnyx-ul geto-dac, aulos-ul și lyra grecilor, bucoina romanilor sau harpa popoarelor nordice (instrument, de altfel, întâlnit și în muzica vechilor evrei). În timp, toate aceste elemente caracteristice s-au interferat într-un fond comun, printr-un permanent dialog Est-Vest, marcat - ca într-o textură heterofonică - de unificări (sincronii) și disocieri (diacronii) succesive.

./.

Dimensiunea temporală (strâns legată de cea spațială) a percepției muzicale este o coordonată esențială a acestui raport aparent disjunct. Astfel, dacă Orientul - fidel tehnicilor monodice - și-a concentrat forța creatoare în universul micro-intervalelor sonore (deci, în micro-cosmosul muzicii), implinind proiecții formale atemporale de tipul "parlando rubato", Occidentul a dezvoltat cu precădere verticalitatea "giusto" a artei sunetelor (macro-cosmosul muzicii) prin numeroase procedee de suprapunere, ce au evoluat de la polifonie la politempie structurală, de la "organum" la armonia atonală și la aleatorismul mai mult sau mai puțin controlat al unei anumite "avangarde" a secolului XX. Gândirea muzicală eminentemente deterministă, carteziană a Occidentului pare să nu aibă nicio legătură cu viziunea mistică, inefabilă, imponderabilă a Orientului. Raționalismul occidental (punctat în plan teologic prin scrierile scolastice ale Ferișitului Augustin) este - aparent - incompatibil cu agnosticismul oriental (evidențiat, de pildă, în doctrina revelată a lui Origen și a școlii neo-alexandrine - prin Sfântul Atanasie cel Mare, Didim cel Orb, Sfântul Chiril al Alexandriei, Sinesiu de Cirene și Isidor Pelusiotul).

Și totuși, "rubato"-ul oriental și "giusto"-ul occidental nu se exclud reciproc, ci se completează în mod fertil în prodigiosul, în miraculosul spațiu mistic al culturii muzicale daco-romane. În acest sens, spiritualitatea românească ne oferă exemplul unic al unei sinteze "de facto" între Răsărit și Apus.

Abordînd raportul Orient-Occident în perioada primelor opt veacuri ale creștinismului, vom ilustra în cele ce urmează izvoarele, punctele de sinronie, dar și diferențierile <sup>formale</sup> specifice ce au impus dezvoltări paralele, și totuși convergente în finalitatea lor, <sup>spirituală</sup> Etapele acestui exours vor demarca deci momentele următoare: originea comună a școlilor muzicale creștine din Răsăritul și Apusul Europei (cu un accent pe muzica antichității eline), muzica bisericască în epoca patristică (fondul comun, formulări, proiecții) și, evident, conolușile necesare.

./.

B.) Originea comună a şcolilor muzicale creştine  
în raport cu spiritualitatea elină

Aşa cum "Noul Testament în cel Vechi se ascunde", muzica creştină poate fi considerată <sup>în mare parte</sup> şi drept o prelungire a muzicii ebraice <sup>\*</sup>, în special prin asimilarea unor elemente constitutive: psalmodia şi cîntul antifonic. Aceste forme, li s-au adăugat ulterior litanile (de sorginte păgînă) şi îmnurile (preluate, ca gen, din muzica grecească antică). Astfel, o dată cu utilizarea limbilor de cult greacă şi latină, sînt introduse în muzica paleo-creştină şi anumite moduri păgîne, în special din zona culturii elenistice. Pentru a evalua cît mai obiectiv ponderea acestor influenţe, ne propunem în cele ce urmează să prezentăm concentrat datele definitorii ale evoluţiei muzicii antichităţii eline între secolele VIII î. Hr. - VI d. Hr., în cele şapte perioade caracteristice.

- 1.) 750-665 î. Hr. - promovarea cîntării monodice "nomos" - vocală, sau cu acompaniament de chitară ("nomos kitharodikos") sau flaut ("nomos auletikos"); compozitori reprezentativi: Terpanndros, Klonas, Archilohos şi Olympos;
- 2.) 665-510 î. Hr. - dezvoltarea artei "horeioe", adică a cîntului coral ("horos") însoţit de dans; corul era la unison sau antifonic (cînd avea o structură mixtă), urmînd schema strofă-antistrofă-epoda(refren); reprezentanţi: Thaletas, Tirteos, Alkeos, Stesihoros, Lysandros şi Sapho;
- 3.) 510-450 î. Hr. - perioadă clasică, în care lirica horeioă atinge apogeul; reprezentanţi: Pindaros, Simonides de Keos, Aischylos şi Lasos de Hermione;
- 4.) 450-338 î. Hr. - însope decadenţa artei muzicale eline, determinată de abuzul de modulaţii; apar însă importante contribuţii în domeniul teoretic - inclusiv în plan estetic-filosofic: Sofocle, Euripide, Aristofan, Platon, Aristotel

\* Sursile ebraice au fost analizate în capitolul I, dedicat "Muzicii Vechiului Testament"

- și Aristoxene din Tarent - cel mai mare reprezentant al antichității <sup>musicale</sup> eline;
- 5.-338 - 50 î. Hr. - decadența se accentuează, dar în plan teoretic de dezvoltă trei școli fundamentale: pitagorică (bazată pe principii abstracte extrase din fizică și matematică, în special pe gândirea lui Pytagora de Samos), aristoxeniană (continuând preocupările lui Aristoxene din Tarent în domeniul observării legităților specifice actului artistic) și eclectică (având un caracter sintetic și făcând legătură - în timp - cu teoria medievală a lui "cantus firmus");
  - 6.-50 î.Hr.-180 d.Hr. - transferarea culturii eline ateniene la Roma, în capitala Imperiului Roman ce devine astfel noul centru al culturii elenistice; reprezentanți: Klaudios, Ptolemeu, Porfirios și Plutarh;
    - 7.-180 - 500 d. Hr. - deși în plan artistic decadența ajunge la apogeu, în domeniul teoretic se realizează tranziția spre gândirea muzicală creștină, prin contribuțiile aduse de Aristideus Quintilianos (autorul enciclopediei muzicale eline "Peri musikis"), Martianus Capella, Severinus Boethius și Flavius Cassiodorus; apar primele forme de "cantus planus".

Conceptul modal elin era pluri-semantic, fiind desemnat prin termenii armonia (referitor la melodie și scară), diapason (indicând octava modală), tonos și tropos (ultimii doi termeni fixând înălțimea reală a modului). Materialul sonor ("peri stogon") era reprezentat printr-un dis-diapason de 2<sup>octave</sup> (deci, 4 tetracorduri) corespunzătoare registrului uzual al vociilor bărbătești (cele 4 tetracorduri erau denumite, din acut în grav, hyperboleon, dyazeugmenon, meson și hypaton). Diastematica ("peri diastimaton")

./.

(după potențialul cinetic (melodio),  
 reflecta concepția elină asupra intervalelor, clasificate, în consonante  
 (incluzind omofone - unison, octavă - și sinfone - cvartă, cvintă)  
 și disonante (sau diafone, incluzind emmeles - semitonul, tonul, terțele  
 mică și mare - și ekmeles - ovara mărită, ovinta micșorată, sextele mică  
 și mare, septimele mică și mare). În legătură cu diastematia, prezentăm  
 mai jos schema amplasării vaselor acustice în cele trei planuri de profun-  
 zime ale teatrelor antice grecești, pentru amplificarea și timbrarea  
 vocii; remarcăm deci preponderența intervalelor sinfonice de alcătuirea  
trei structuri modale pre-pentatonice, marcând conexiunea cu sistemul  
chinezesc (ciclul cvintelor) și anticipând armonia de cvarte a  
"organum"-ului specific muzicii <sup>bisericești</sup> occidentale în secolul IX (d.Hr.).

Fig. 1 - Amplasarea vaselor acustice  
 (rezonatorilor)  
 - sec. V î.Hr. -

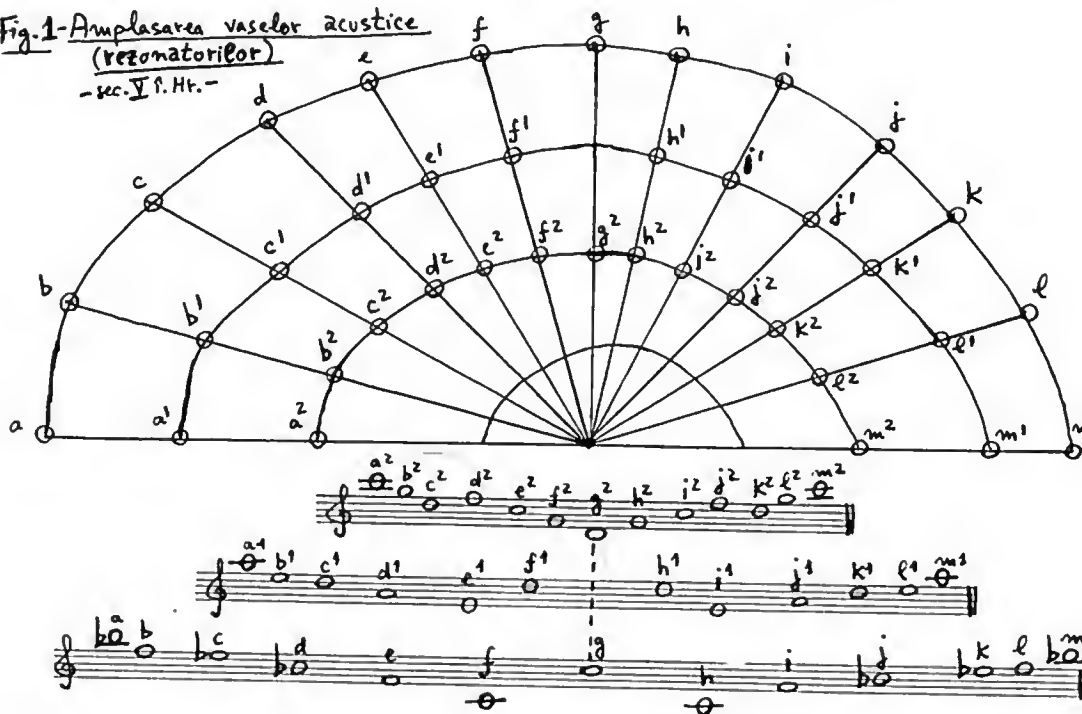
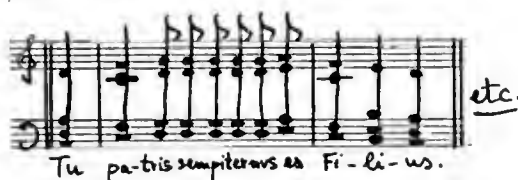
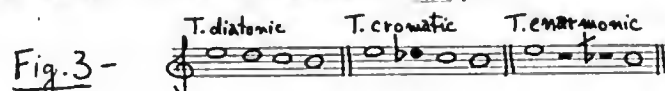


Fig. 2 -  
 Organum →  
 - sec. IX d.Hr. -



∕

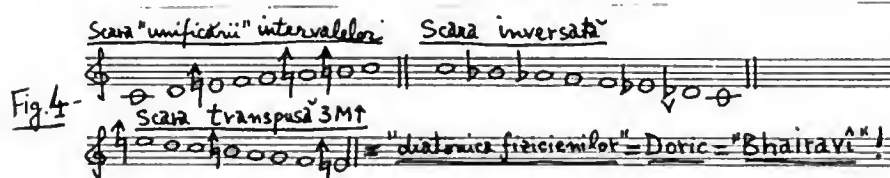
Sistemele muzicale ("peri sistimaton") reprezintă - în accepțiunea greacă - o combinație de mai multe sunete (sau o mulțime de sunete) dispuse în ordine succesivă ascendentă sau descendentă. Tetracordul, ca formațiune neautonomă și element constitutiv al tuturor scărilor modale, este cel mai important sistem, fiind alcătuit din patru sunete, a căror dispunere într-un interval de cvartă determină caracterul diatonic, cromatic sau enarmonic. Astfel, genul ("peri ghenon") diatonic rezultă din dispunerea naturală a sunetelor, <sup>(în tetracord)</sup> cel cromatic se obține prin alterarea coboritoare cu un semiton al celui de-al doilea sunet al tetracordului descendent, iar genul enarmonic se formează printr-o dublă alterare coboritoare a tetracordului (cel de-al doilea sunet cu un ton, iar cel de-al treilea cu un sfert de ton).



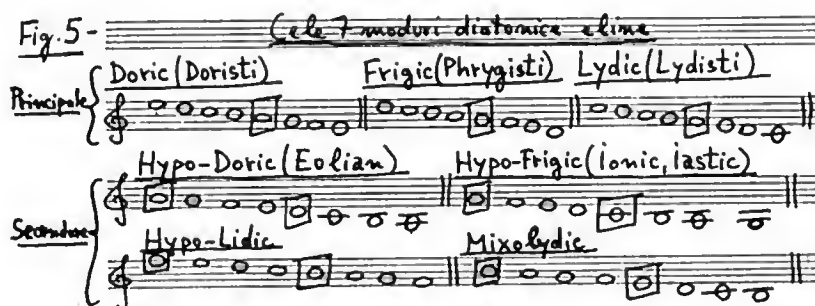
Deci, genurile sînt corespunzătoare structurii tetracordurilor (apud Quintilian: "Genus est certa quaedam tetrachordi divisi"), <sup>(ghenos)</sup> genul diatonic ("diatonon") este cel mai popular, cel cromatic <sup>(ghenos)</sup> ("hromatikon") are un efect coloristic, sollicitînd interpretului o anumită virtuozitate tehnică, iar cel enarmonic ("enarmonion ghenos") era considerat accesibil doar elitelor, prin distincția, rafinamentul și chiar manierismul aristocratic al etosului său. <sup>(alcătuite din două tetracorduri) și aveau un sens,</sup> Scările modale eline erau heptatonice <sup>(său)</sup> descendent. Analizîndu-le într-un ospital al monumentalului <sup>(său)</sup> "Tratat de muzicologie comparată", cercetătorul francez Alain Daniélou le caracterizează - în contextul universal al marilor sisteme generatoare de moduri - drept expresia unei "confuzii a sistemelor". Această sintagmă nu are însă un sens peiorativ, ea desemnînd tocmai caracterul sintetic al sistemului modal grecesc. Iată un exemplu elocvent: după mitul pitagoreic, Demiurgul a divizat Esența primară - din care a fost făcută lumea - în 7 părți, care se raportează oa termenii a 2 progresii geometrice; una cu rată 2<sup>1</sup> (1,2,4,8),

./.

alta cu rata 3 (1,3,9,27). Reunind aceste progresii, Demiurgul a creat o progresie unică (1,1,2,3,4,9,8,27) - apud Platon, "Timée". Intervalele fundamentale vor fi deci 1/1 (unisonul), 2/1 (octava), 3/2 (cvinta), 4/3 (ovarta), 9/4 (nona), 9/8 (tonul) și 27/8 (sexta mare peste octavă). Problema armonică constă în "unificarea" intervalelor prin interpolarea unor noi termeni având cu primii raporturi consonantice (Platon, "Republica"). Prin astfel de procedee acustico-matematice se va obține o scară heptatonică care, înversată și transpusă cu o terță mare mai sus, ne va da scara dorică, ce coincide cu modul hindus "Bhairavi" ! Coincidența nu este, totuși, întâmplătoare, iar așa-zisa "confuzie a sistemelor" indică totuși conexiunea directă a sistemului modal elin (eminamente sintetic) cu cel indian (construit pe principiul raportului față de tonică).

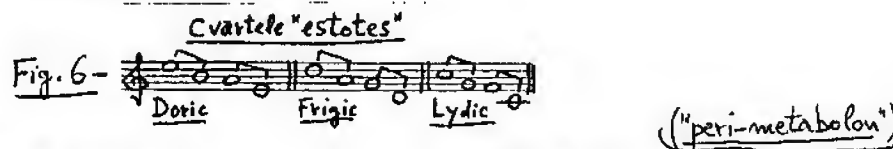


În concluzie, sistemul modal elin este alcătuit din 7 scări heptatonice, 3 principale (Doricul, Frigioul, Lydicul) și 4 secundare (Hypo-Doricul, Hypo-Frigioul, Hypo-Lydicul, Mixo-Lydicul). De subliniat că aceste 7 scări modale inițial diatonice pot deveni cromatice sau enarmonice prin alterarea corespunzătoare a tetracordurilor componente, după cum s-a menționat mai înainte (a se vedea pag. 55).





Principalele funcții armonice în modurile antice grecești erau marcate prin sunetele oaspete de tetracord, <sup>(asa-numitele "estotes")</sup> considerate de Aristotel drept "corpul armoniei" (în "Probleme muzicale", Probl. 20, e 36: "to soma armonias"). Ele erau deci fixe, invariabile, spre deosebire de sunetele din interiorul tetracordurilor, ce aveau funcții mobile, alterabile, determinând astfel variantele cromatice și enarmonice ale modurilor. Este evident faptul că acest "corp armonic" de cvarte va influența structura analogă a polifoniilor incipiente de tip "organum" din muzica occidentală. De asemenea, procedeul construirii modurilor grecești din tetracorduri multiplicat va evolua în muzica bizantină prin tehnica "roții" (sau "trohos"). În primul caz. ("organum") proiecția cvartălor constitutive se va realiza, în sistemul rectangular, pe ordonată (în planul verticalei spațiale, deci sincronio), iar în cel de-al doilea caz ("trohos") cvartele constitutive se vor proiecta pe abscisă (în planul orizontalei temporale, deci diacronio). Iată așadar o tipică situație de anamorfoză sonoră, manifestată prin proiectarea în perspective diferite, <sup>(tipice)</sup> (sincronice în Occident și diacronice în Orient) a unei unice celule constitutive (tetracordurile încadrate prin cvartele sunetelor "estotes"), demonstrând originea comună a celor două universuri sonore <sup>(ecleziaștice)</sup> aparent disjuncte.



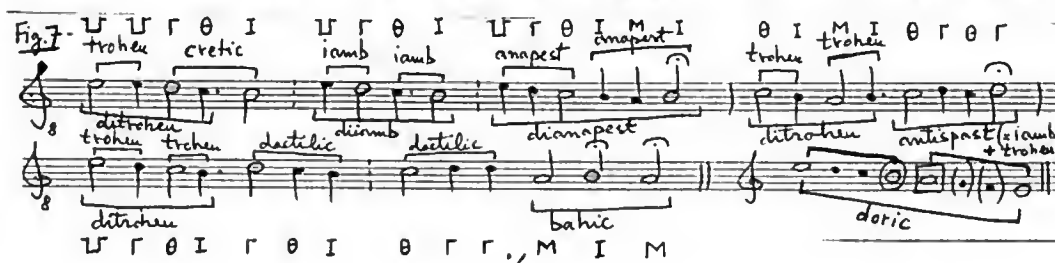
În sfârșit, modulația muzicii antice grecești constituie un factor deosebit de important și în perspectiva dezvoltării ulterioare a acestui procedeu componistic fundamental atât în muzica religioasă orientală cât și în cea occidentală. Remarcăm în acest sens continuitatea semnificațiilor originare ale modulației, ce desemna: schimbarea genului (diatonic, cromatic, enarmonic), schimbarea modului (în cadrul aceluiaș gen), schimbarea sistemului (sau "modulatio per systima", ca, de pildă, trecerea dintr-o tetracordie într-o octocordie) și schimbarea etosului (sau "modulatio per ethos", indicând transformarea caracterului, a configurației melodice). Care ce altceva ar putea reprezenta ipostazele

bizantină și gregoriană ale muzicii creștine, decît o continuare directă - dar modulată în dimensiuni anamorfotice specifice - a elenismului sonor, într-un original proces de sinteză, la confluență cu experiența sintezei ebraice. "Confuzia sistemelor" la vechii greci este, desigur, un mod eufemistic de a reliefa tocmai universalitatea culturii lor muzicale, înoluzînd de fapt, cu rigoarea unei fundamentări științifice fără precedent pînă atunci, (prin deducție matematică,) toate sistemele sonore. Astfel, în genul diatonic întîlnim atît elemente din seria armonioelor naturale (ca sistem universal), cît și aspecte decurgînd din ciclul cvintelor (ca sistem generator al pentatonilor extrem-orientale); totodată, în sfera genurilor cromatic și, în special, enarmonic sînt preluate principii ale gravitației funcționale quasi-tonale într-o perspectivă microintervalică (caracteristică atît culturii hinduiste, cît și celei semite).

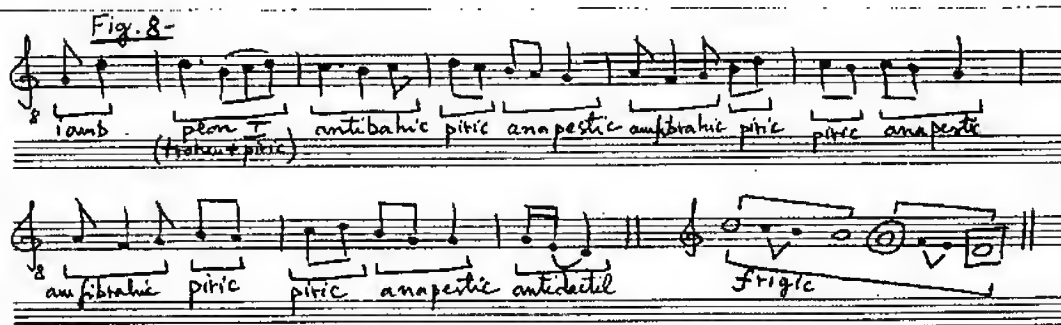
Mincolo însă, de toate aceste elemente de natură teoretică, noblețea, demnitatea, dar și nostalgia inconfundabilă a muzicii eline irumpe din solarele imnuri și ode antice, al oăror farmec cu totul inefabil nu poate fi redat decît prin sunet.

Vom oferi în acest sens trei exemple elocvente:

1.) "Oda I Pîtioa" (cca 478) de Pîndar (518-466 î. Hr.) a fost descoperită de Athanasius Kircher în prima jumătate a secolului al XVII-lea, într-un vechi oedex din Messina. Melodia reprezintă un imn închinat muzicii, utilizînd versurile 1-5 din Pîtioa. Compus în modul doric, cu semicadență pe sunetul si și cadență finală pe sunetul la, traiectul sonor se centrează astfel pe două dintre cele patru capete ("éstotes") ale tetracordurilor componente. Formulele ritmice specifice acestei ode derivă din combinațiile unor structuri iambice, troheice, oretice, anapestice, dactilice și bahice.



2.) "Skolion" de Seikilos (sec. II-I î. Hr.) este un epitaf descoperit în Anatolia, în anul 1883, având forma unei inscripții gravate în marmură și sensul (presumptiv) al unei "scolii" (explicații, învățări). Considerată de muzicologul Ottavio Tilly (în "Histoire de la musique" - Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Ed. Gallimard, 1960) drept "cea mai frumoasă melodie păstrată din timpul antichității", această muzică a fost concepută în modul frigie, cu semioadență pe sol și cadență finală pe re - ambele fiind sunete "estetes". Ritmica este fundamentată pe alternanțe de formule iambice, antibahice, pirice, amfibahice, anapestice și peonice (în forma I, troheu + piric).



3.) "Imnul închinat muzei Kalliope" de Mesomedes din Creta (cca 150 d. Hr.) a fost semnalat pentru prima dată de Vincenzo Galilei în "Dialogo della musica antica e della moderna" (1581), reprezentând o Kitharodie compusă în timpul împăratului Adrian. Melodica se bazează pe o structură modală complexă, de natură dorică-hipodorică, cu punte ("diatēxis") cromatică, cu semioadență pe sunetul "metaboles" sol și cu cadență finală pe sunetul "estetes" mi (ce are și funcție de "synaphē"). Ritmica se dezvoltă inițial exclusiv pe pulsații iambice, iar ulterior prin combinații rafinate de structuri de tip bahic, epitrit III, anapest, ionic major, dactilic, spondeic, heriambic și cretic.



C.) Noțiuni fundamentale de prosodie și metrică latină,  
în perspectiva dimensiunii "ritmopoetice" a muzicii

Principiile de alternare a accentelor, precum și organizarea acestora în diferite unități metrice au avut un caracter determinant și în procesul cristalizării coordonatei ritmice specifice culturii muzicale greco-romane. Vom expune de aceea câteva noțiuni fundamentale de prosodie și metrică latină, de sorginte poetică, dar cu aplicație directă în domeniul muzicii.

Fonetica limbii latine implica utilizarea silabelor scurte și lungi, acestea din urmă având o durată dublă în raport cu primele în funcție de pozițiile vocalelor:

- silaba a cărei vocală este așezată înaintea altei vocale este scurtă - "vocalis ante vocalem brevis est" (de pildă, în cuvântul "patria");
- silaba cuprinzând o vocală este urmată de două consoane (repartizate în respectivă silabă și în cea care urmează), sau de consoană dublă, este lungă (de exemplu, în cuvântul "unde" = de unde, "nullus" = nici unul)\*);
- de asemenea, silaba ce conține un diftong e lungă ("oëlum" = cerul).

Ținând seama de aceste elemente de fonetică, principiile generale ale prosodiei latine se referă la trei situații bine determinate:

- cuvintele mono-silabice sînt accentuate ("nón" = nu);
- cuvintele bi-silabice au accentul pe penultima silabă ("pāter" = tată);
- cuvintele tri- sau poli-silabice au accentul pe penultima silabă, dacă este lungă ("virtūtes" = virtute); în caz contrar, accentul se mută pe antepenultima silabă ("hómīnes" = oameni).

Silabele accentuate și neaccentuate stau la baza construcției poetice (și implicit muzicale); astfel, metrul ("μέτρον" — "metron" în limba elenă) este alcătuit din mai multe silabe, iar versul (ca element poetic primordial, formînd la rîndul său strofele) este alcătuit din mai mulți metri.

---

\*) - un caz particular îl constituie și grupul numit "muta cum liquida", format din 2 consoane - cea de a doua fiind l sau r; acest grup trece integral la silaba următoare, ce devine accentuată ("pā-tris", "oā-pra")

Spre deosebire de versificația clasică a popoarelor moderne (bazată pe măsuri cu număr fix de silabe, ce au aceeași durată dar intensități diferite), poetica greco-romană lua în considerație durata diferită a silabelor, ce compuneau astfel o mare varietate de picioare (sau podii\*) ca unități ritmice imediat superioare ce reuniau silabe "longae" și "brevis") și metrii (unități ritmice mai complexe, alcătuite din podii, în configurații acatalectice sau catalectice). În legătură cu fenomenul deosebit de interesant al transplantării ritmurilor poetice antice (bazate pe procedul "scandării") în ritmuri muzicale, Prof. univ. Dr. Victor Giuleanu a adus - în tratatul său "Melodica Bizantină" - o esențială precizare, arătând că tot "ceea ce în ritmica antioă era clădit după cantitatea celor două silabe - longa și brevis - în muzica bizantină se transformă în silabe «tone» (accentuate) și «atone» (neaccentuate) ale fiecărui cuvânt. Această reformă în ritmica imnurilor bizantine este atribuită concret lui Efrem Sirianul (306-373), care înlocuiește principiul alungirii și scurtării silabelor - în vigoare la grecii antioi - cu acela de accentuare și nonaccentuare a silabelor". Revenind la ritmica poetioă greco-romană, menționăm că durata unității minime, fundamentale "mora" (ce diferențiază silaba "brevis" = 1 "mora", de cea "longa" = 2 "more") nu poate fi absolutizată (scriptic și valoric) - exemplele de mai jos utilizând - în mod convențional - codul:  $\cup = 1 \text{ "mora"} = \text{♪}$  ;  $- = 2 \text{ "more"} = \text{♩}$  (ce nu exclude alte coduri, ca de pildă  $\cup = \text{♩}$ ,  $\cup = \text{♩}$ ,  $\cup = \text{♩}$ , etc.).

#### Metri bisilabici - simpli

- |                       |  |               |   |
|-----------------------|--|---------------|---|
| 1) - Piricul          | $\cup \cup = \text{♪ ♪} (\text{sau } \text{♩}, \text{etc.})$ | 3) - Iambul   | $\cup - = \text{♪ ♩} (\text{sau } \text{♩ ♪}, \text{etc.})$ |
| 2) - Troheul (Moreul) | $- \cup = \text{♩ ♪} (\text{sau } \text{♩ ♪}, \text{etc.})$  | 4) - Spondeul | $- - = \text{♩ ♩} (\text{sau } \text{♩ ♩}, \text{etc.})$    |

#### Metri trisilabici - simpli

- |                 |                                 |                  |                           |
|-----------------|---------------------------------|------------------|---------------------------|
| 1) - Tribrahul  | $\cup \cup \cup = \text{♪ ♪ ♪}$ | 5) - Creticul    | $- \cup - = \text{♩ ♪ ♩}$ |
| 2) - Dactilul   | $- \cup \cup = \text{♩ ♪ ♪}$    | 6) - Bahicul     | $\cup - - = \text{♪ ♩ ♩}$ |
| 3) - Anapestul  | $\cup \cup - = \text{♪ ♪ ♩}$    | 7) - Antibahicul | $- - \cup = \text{♩ ♩ ♪}$ |
| 4) - Amfibrahul | $\cup - \cup = \text{♪ ♩ ♪}$    | 8) - Molosul     | $- - - = \text{♩ ♩ ♩}$    |

#### Metri tetrasilabici - compuși

- |                       |  |                    |                                  |
|-----------------------|--|--------------------|----------------------------------|
| 1) - Proceleusmaticul | $\cup \cup \cup \cup = \text{♪ ♪ ♪ ♪}$ | 7) - Ionicul minor | $\cup \cup - - = \text{♪ ♪ ♩ ♩}$ |
| 2) - Peonianul I      | $- \cup \cup \cup = \text{♩ ♪ ♪ ♪}$    | 8) - Horiambul     | $- \cup \cup - = \text{♩ ♪ ♪ ♩}$ |
| 3) - Peonianul II     | $\cup - \cup \cup = \text{♪ ♩ ♪ ♪}$    | 9) - Antispastul   | $\cup - - \cup = \text{♪ ♩ ♩ ♪}$ |
| 4) - Peonianul III    | $\cup \cup - \cup = \text{♪ ♪ ♩ ♪}$    | 10) - Diambul      | $\cup - \cup - = \text{♪ ♩ ♪ ♩}$ |
| 5) - Peonianul IV     | $\cup \cup \cup - = \text{♪ ♪ ♪ ♩}$    | 11) - Ditroheul    | $- \cup - \cup = \text{♩ ♩ ♪ ♪}$ |
| 6) - Ionicul major    | $- - \cup \cup = \text{♩ ♩ ♪ ♪}$       | 12) - Epitritul I  | $\cup - - - = \text{♪ ♩ ♩ ♩}$    |

∕.

\*) - "πούς" - "pus" = picior în limba greacă

(13) Epitritul II	-U-- =		(15) Epitritul IV	---U =	
(14) Epitritul III	--U-- =		(16) Dispondeul	----- =	

Ca și în muzică, metrii (picioarele) poetici simpli (bi- și tri-silabici) au un accent, iar cei compusi (tetra- și penta-silabici) au două accente, dintre care unul principal și celălalt secundar - ritmul fiind în general stabilit prin succesiunea regulată a accentelor. De menționat este și faptul că unele măsuri permit substituția unei silabe lungi prin două silabe scurte - desigur, cu condiția ca durata de pronunțare (respectiv, durata musicală) să fie aceeași la nivelul întregii măsuri.

La nivelul imediat superior de organizare - cel al versului -, remarcăm următoarele forme specifice: hexametru, pentametru, distihul elegiac și versurile logaedice.

Format din șase măsuri, hexametru are la bază dactilul, în acest sens fixându-se anumite norme de utilizare a măsurilor de 4 more (decî de  $\frac{4}{8}$ ): în primele 4 picioare dactilul poate fi înlocuit cu spondeu; piciorul al cincilea - caracteristic versului - este în mod obligatoriu dactil; piciorul al șaselea are numai 2 silabe, fiind compus dintr-un troheu sau dintr-un spondeu.

În general, schema formală a hexametruului dactilic are configurația următoare:


"Ille vo|lat, simul|arva fu|ga, simul|aequora|verens"

Prin utilizarea spondeului în locul dactilului și în piciorul al cincilea, hexametru devine spondaic:

"apta|rique su|is pi|num iubet|arma|mentis"

Spre deosebire de ethosul dactilic (mai viu), caracterul spondaic este eminent grav, profund - aceste elemente traducându-se și în textul musical. Proiecții anamorfotice ale acestor formule au fost

deseori dezvoltate atât în muzica barocă (Fig. 10 - ritm derivat din hexametrul dactilic, în "Cavotte I" din Suita a II-a engleză în sol minor de J. S. Bach), cât și în cea clasică (Fig. 11 - ritm derivat din hexametrul spondaic, în celebra parte a doua - "Allegretto" - din Simfonia a VII-a de Ludwig van Beethoven).

**Fig. 10** - ritmuri derivate din hexametrul dactilic, în "Cavotte I" din "Suita a II-a engleză în sol minor de J. S. Bach."  
(ritmurile sînt marcate prin )

Molto allegro. (♩ = 100.)

GAVOTTE I.  
(alternativament.)



**Fig. 11** - ritmuri derivate din hexametrul dactilo-spondaic,  
 in partea a II-a - "Allegretto" - din  
 Simfonia a VII-a de Ludwig van Beethoven.  
 (ritmurile sînt marcate prin [ ] )

53

Allegretto J. 78

2 Flauti  
 2 Obol  
 2 Clarinetti (A)  
 2 Fagotti  
 2 Corali (E)  
 2 Trombe (D)  
 Timpani (A E)

Allegretto J. 78

Violini I  
 Violini II  
 Viola  
 Violoncelli I  
 Violoncelli II  
 Contrabasi

1

19041



În iconomia structurilor poetice latine, un element de o mare pondere expresivă este reprezentat și prin cezură (termen derivat din tema supinului verbului "caedo" = a tăia -, ca și din substantivul "caesura, -ae" = tăietură, incizie). Astfel, aceste pauze (ce se integrează în unitatea unui vers) sînt dispuse - în cadrul structurii hexametrice - la jumătatea piciorului al doilea (cezura numită "triimimera" sau "sesquipedalis", de un picior și jumătate), la jumătatea piciorului al treilea (deci în zona "sectio aurea", aceasta fiind cea mai importantă cezură, numită "pentimimera" sau "semiquinaria") și/sau la jumătatea piciorului al patrulea (cezura "eftimimera" sau "semiseptenaria"). În orice caz, cezurile nu pot secționa cuvintele, ci sînt fixate în așa fel încît să "cadă" după silaba care este la sfîrșit de cuvînt și la început de picior (un caz optim fiind oferit de monosilabele așezate în prima jumătate a piciorului). În sfîrșit, poezia pastorală avea ca element specific și așa-numita "cezură bucolică", situată la sfîrșitul piciorului al patrulea și asociată de obicei cu o cezură "pentimimera".

## Ceșură"pentimimera"

"Arma vi rumque oa no, || Troiae qui primus ab oris  
Urbs an tiqua fu it, || Tyri i tenu ere oo loni."  
/ uu / uu / || uu / uu / uu / u  
J J J J J J J J J J J J J J J J J J

Conventional  
[NB-|| = 1 mora = 7  
(in dissonance poetica)]

Cezuri "triimimera" si "septimimera" (asociate)

"Infān|dūm,||rē|gīnā, iū|bēs||renō|vare dō|lōrem  
Inse|quī|tūr||clā|morque vī|rūm||strī|dorque rū|dentum."

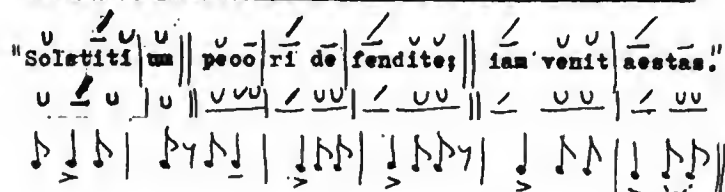
### Cezură "estimimera"

"Votum | prō redi | tu simu | lant; || ea | fama va | gatur."

Cesură "bucolioasă" asociată ou cesură "pentimimera"

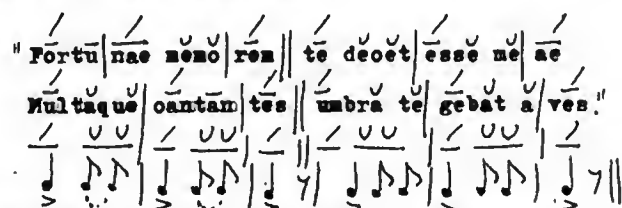
"Dio miki, Damoe ta, || ou ium pecus? || An Meli boei?"

Cezură "Bucolică" asociată cu cezură "trifimara"



În exemplele de mai sus am conferit tuturor cezurilor durata unei "more" (silabă scurtă) - deci o optime (γ). Desigur, în funcție de sensul poetic, aceste cezuri pot primi valori augmentate la 2 more (2) sau chiar la 3 more (3), realizându-se astfel un foarte interesant contrapunct ritmic al pauzelor ce "taie" ("caedo") fluxul obstinat al măsurilor dactilice și spondaice ce compun hexametrul, generând noi ritmuri și măsuri compuse (asimetrice). Considerăm că, în prefigurarea tuturor acestor fermecătoare formațiuni metro-ritmice regulate și/sau eterogene, rolul determinant l-a avut muzica (probabil, inițial de factură dansantă), ce și-a impus ulterior configurația și în ritmica versurilor "potrivite" de poezi. Desigur, prin această ipoteză nu dorim să minimalizăm arta poetică în sine (ce a oferit - de pildă, prin versuri hexametrice - capodopere ale culturii universale, ca "Iliada" genialului poet epic greco Homer), ci doar să schițăm o posibilă evoluție internă în planul triunei "Moreia", ce reunea muzica, dansul și poesia încă din perioada arhaică (mimoică, sau oretană) a civilizației grecești (în cultura protoelenă a secolului XX înainte de Hristos).

Derivat din hexametrul prin înlocuirea celei de a doua jumătăți (cea neaccentuată) din picioarele III și VI cu cezură - pentametrul are următoarea formă simetrică:



Pentametrul este deci un hexametrul "tăiat" (prin cezură): în 2 jumătăți de câte 2 picioare și jumătate; astfel, dacă în prima jumătate dactilul poate fi înlocuit prin spondeen în primul și al doilea picior, jumătatea a doua conține numai dactili în picioarele întregi (IV și V). Structura simetrică a pentametrului (ce are o funcție complementară, el nefiind niciodată utilizat singur) a permis formarea:

- în special în elegii - a unor rime interioare, la nivelul emistihurilor (jumătăților de vers):

"Ōmine|nōn fau|stō||fēmina|virgūe mē|ō  
 Exo|rānt māg|nōs||cārminā|saepē dē|ōs  
 Fiāt ab|ingēni|ō||mōlliōr|īrā mē|ō  
 Purūm|disōus|sis||aēra|reddīt a|quīs  
 Arma,nēc|hōstī|lēs||essē sē|cūtūs ō|pēs."

Ritmuri <sup>heterogene</sup> de sorginte pentametrică sînt deseori folosite și

în folclorul românesc, ca de pildă în <sup>refrenul</sup> acest colind sub formă de strigătură, cules în Oltețu-Viștea de Jos (Brașov) și prezentat în oulegerea "Obiceiuri de iarnă - folclor muzical din repertoriul copiilor" (București, Editura Muzicală - 1981, pag. 45-46):

[Cuplet]

||: ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ :||

Bu-nă zi-ne lu' Crăciun  
 Că-i mai bun a' lu' A-jun!  
 Că-i cu miei și cu pur-cei  
 Cu co-pri-ii du-pă iei.

[Refren]-emistih pentametric (2 dactili + 1 silabă lungă)

→ ||: ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ :||  
 Hai le-le cu co-lă-ce-lu'!

Versul "Hai lele cu oolăcelu' !" are o evidentă structură de emistih pentametric (prin repetare obținindu-se pentametrul întreg), oezura din piciorul III fiind înlocuită prin ultima silabă (neaccentuată) a cuvîntului "oolăcelu'":

"Hāi lēlē|ōū oōlă|cēlū'!|Hāi lēlē|ōū colă|cēlū'!"

∕.

Asociat cu hexametrul, pentametrul formează o structură metro-ritmică superioară - distihul elegiac -, în care poziția impară este ocupată de hexametrul, iar cea pară de pentametrul, ca în exemplele de mai jos:

M. "Donec ē ris sōs pēs, || mūl tōs nūmē rābis ā mīcōs  
P. Tempōrā sī fūe rīnt || nūbīlā, solēs ē ris" - etc.

H. "Denique Quid prope ro? Soythī (a) est, quo mittimur, inquam,  
P. Romā re linquen d(a) est. || ūtrāque iustā mōr(a) est" - etc.

Un astfel de tip de succesiune metro-ritmică, avînd o anumită periodicitate (mai mult sau mai puțin regulată) ce derivă din alternarea unor metri binari și ternari, simpli și compuși, omogeni și eterogeni, întîlnim <sup>și în</sup> texturile specifice ritmodiilor dezvoltate de singurul instrument (alături de olăpote) admis în Liturgia ortodoxă: toaca. Avînd o funcție eclesiologică bine definită din punct de vedere dogmatic (marcarea începutului slujbelor, îndepărtarea duhurilor rele, chemarea la rugăciune, vestirea învierii din morți și a înfricoșătoarei judecăți de apo), toaca enunță un material sonor eminamente repetitiv, ce evoluează de la o celulă ritmică simplă la poliritmii relativ complexe (pe cele 2-3 voci disponibile), în cadrul unui mare accelerando ce parcurge întreaga scară metronomică, structurînd astfel un discurs musical impresionant, cu valențele expresive ale unui adevărat "Praeludiu".

Exemplul ilustrat în Fig. 12 (representînd transcrierea ritmodiei executate la toacă înaintea unei Sfinte Liturghii săvîrșite la Catedrala Patriarhală din București) evidențiază tocmai dezvoltarea unor ritmuri de tip trocheic, tribrachic, pîric, proceleusmatic, anaestic și spondaic într-o textură a cărei periodicitate în plan macro-structural

și asimetrie în plan micro-structural amintesc de factura distihului elegiac.

Fig. 12 - Prologul sonor al unei Sfinte Liturghii Ortodoxe.

*Lento* (♩. ~ 40) *poco a poco accelerando* → *Moderato* (♩. ~ 80)

Trocola (Toaca) *pp poco a poco crescendo*

Tr. *Allargato* (♩. ~ 120) *p*

Tr. *Vivace* (♩. ~ 240) *mp*

Tr. *(♩. ~ 130)*

Tr. *mf* (♩. ~ 144) → (3.)

Tr. *f Prestissimo* (♩. ~ 160 - giusto) (non accel.) (2.)

Tr. *ff* *sft* *sft* *sft* *subito*

Tr. *mp*

Tr. *mf*

Trocola (Toaca) *f* *sft*

Tr. *sf* *x2*

Tr. *ff* *x2*

Tr. *p subito* *mf subito* *1.* *2.*

Troccola (Tromba) *ff*

Sonagli sospesi (Zurghăi) *Sub. da 120* *ff* *simile*

Campane (da chiesa) *ff*

Troccola

Sonagli *mf* *x2*

Camp. *mf*

Camp. *mp*

Camp. *p*

Versurile logaedice (specifice odelor și epodelor lui Maratius) sînt în general compuse din următorii metri (picioare):

- dactylus  $\angle \cup \cup =$
- spondaeus  $\angle - =$
- trochaeus  $\angle \cup =$
- iambus  $\cup \angle =$
- tribrachys  $\cup \cup \cup =$
- anapaestus  $\cup \cup \angle =$

Măsura tetra-silabică "choriambus" ( $- \cup \cup -$ , formată din trochaeus + iambus) a fost ulterior înlocuită - în cadrul versurilor logaedice - printr-un dactil plus o silabă lungă ( $- \cup \cup -$ ).

Formulele ritmice logaedice uzuale - rezultate din combinarea dactilului (♩) cu troheul (♩) - sînt următoarele:

1.) "Adonius" (dactil + troheu)

"Caesaris|ultor" = ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

2.) "Aristophanius" ("Adonius" + troheu)

"Lydia,|dio per|omnes" = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

3.) "Pherecrateus" (troheu + "Adonius")

"Inter|fusa ni|tentēs" = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

4.) "Glyconeus" (troheu/spondeu + "Aristophanius" catalectic)

"Miles|te ducē|gessē|rit" = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

5.) "Saphicus minor" (dipodie trohaică - cu spondeu în al doilea picior - + "Aristophanius")

"Nota|quae se|des fue|rāt oō|lumbis" = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

6.) "Alcaicus hendecasyllabus" (anacrusă + "Saphicus minor" catalectic)

"Vi|des ut|alta|stet nive|candi|dum" = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

7.) "Alcaicus decasyllabus" (dactil + "Aristophanius")

"Nec vēte|res āgī|tāntur|ornī" = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

8.) "Asclepiadeus minor" ("Glyconeus" străpuns de un coriamb format din dactil + silabă lungă)

"Vena|tor tene|rāe||cōniūgis|imē|mōr" = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

9.) "Asclepiadeus maior" ("Glyconeus" străpuns - între baza trohaică și dactilul final - de 2 coriambi)

"Seu plū|rēs hie|mēs||seu tribū|it||Iuppiter||ultī|man" = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

10.) "Saphicus maior" ("Saphicus minor", avînd implantat între dipodia trohaică de bază și dactil un coriamb format din dactil + silabă lungă)

"Cūr tī|mēt flā|vum Tībe|rīm||tāngere?|Cūr o|līvum" = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

Alte formule ritmico-poetice logaedice:

- 11.) "Hexameter dactylicus catalecticus in disyllabum" (hexametrus dactylicus catalectic)

"Nīl dēs | pērān | dūm || Tēū | crō dūc(e) ēt | āuspī ē | Tēucrō" =  
 =  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} =$   
 =  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} =$

- 12.) "Tetrameter dactylicus catalecticus in disyllabum" (format din ultimele 4 picioare ale hexametrului dactylicus catalectic)

"Crās in | gēns itē | rābimū | aēquor" =  
 =  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} =$   
 =  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} =$

- 13.) "Trimeter dactylicus catalecticus in syllabum" sau "Archilochius minor" (format din 3 dactili - ultimul avînd suprimate cele 2 silabe scurte)

"Flūmīnā | prāetere | unt" =  
 =  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} =$   
 =  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} =$

- 14.) "Archilochius maior" (format din primele 4 picioare ale hexametrului dactylicus, urmate de o tripodie trochaică)

"Solvitur | aoris hī | ems grā | tā vīcē | veris | et Fa | voni" =  
 =  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} =$   
 =  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} =$

- 15.) "Alcaicus enneasyllabus" (anaoruză + tetrapodie trochaică)

"De | prōmē | quādri | mūm Sā | bīnā" =  
 =  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} =$   
 =  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} =$

- 16.) "Trimetrorimeter trochaicus catalecticus" (tetrapodie trochaică fără 6 silabă)

"Līmī | tēs olī | entī | um" =  
 =  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} =$   
 =  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} =$

- 17.) "Iambicus senarius" sau "Trimeter iambicus" (6 iambi)

"Beātus īl | lē quī prōcūl | nēgōtīis" =  
 =  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} =$   
 =  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} =$

NB - Iambul poate fi înlocuit - exceptînd piciorul 6 - cu dactilul

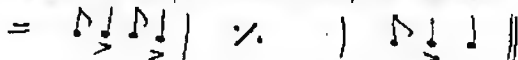
( $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} = \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$ ), tribrahul ( $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} = \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$ ), proceleusmaticul ( $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} = \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$ ), anapeetul ( $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} = \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$ ) sau spondeul ( $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} = \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$ ); senarul iambic, avînd piciorul 6 constituit dintr-un spondeu, poartă numele de "scazon" (formulă utilizată de Catullus).

∕.



## 18.) "Iambicus senarius catalectic" sau "Trimeter iambicus

catalectic" (6 iambi, fără o silabă finală accentuată)

"Et uxor et vir sordidos que natos" =  $\cup \angle \cup \angle \cup \angle \cup \angle =$ = 

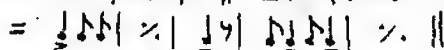
## 19.) "Iambicus quaternarius" sau "Dimeter iambicus" (4 iambi)

"Et prisca gens mortalium"

NE - în picioarele 1 și 3, iamii pot fi înlocuiți prin spondei.

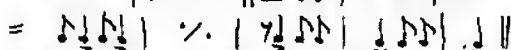
## 20.) "Elegiacus" (compus din "Trimeter dactylicus catalectic" + "Dimeter iambicus")

"Desinēt impārti būs || cērtārē sūm | mōtū pūdōr" =

=  $\angle \cup \cup \angle \cup \cup \angle \cup \cup \angle \cup \cup \angle \cup \cup \angle =$ = NE - Iambul poate fi înlocuit prin spondeu în picioarele 1 și 3 ale tetrapodiei iambice.

## 21.) "Iambelegiacus" (compus din aceleași elemente în sens recurent)

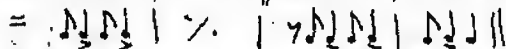
"Tū vīnā tōr | quātō mōve || cōnsūle | prēssā mē | ō" =

=  $\cup \angle \cup \angle \cup \angle \cup \angle || \angle \cup \cup \angle \cup \cup \angle =$ = NE - Iambul poate fi înlocuit prin spondeu în picioarele 1 și 3; de asemenea, se mai pot include și următoarele formule ritmico-poetice utilizate de alți autori: "Tetrameter ionicus minor", "Trimeter ionicus minor" și "Dimeter ionicus minor" (ritmuri analizate mai jos, la numerele 33, 34 și 35).Următoarele versuri logedice au fost cultivate de alți mari poeți latini

## 22.) "Tetrameter iambicus catalectic" sau "Iambicus septenarius"

(specific poezilor comici, ritmul admite la orice picior substituțiile prin tribrah, anapest, spondeu sau dactil)


"Euidēm pōl vāl | falsō tāmēn || laūdārī mūl | tō mālō" =

=  $\cup \angle \cup \angle \cup \angle \cup \angle || \cup \angle \cup \angle \cup \angle \cup \angle =$ = 

## 23.) "Tetrameter iambicus acatalectic" sau "Iambicus octonarius"

(de asemenea, specific poezilor comici, cu posibilități de substituție similare ritmului precedent)

"Sarcīrē pōs(e) | sedēs mēas, || quīn tōtās pēr | pētūae rūant" =

=  $\cup \angle \cup \angle \cup \angle \cup \angle || \cup \angle \cup \angle \cup \angle \cup \angle =$ = 

/.

## 24.) "Tetrameter trochaicus catalectic" sau "Trochaicus

septenarius" (foarte utilizat în creația dramatică, admite substituția troheului prin tribrah, spondeu, dactil sau anapest)

"Néque tū vēr̄bis | sōlvēs ūmquā || quōd mīhī rē mālē | fēcēr̄is" =  
 =  $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} || \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$   
 =  $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} || \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$

## 25.) "Tetrameter trochaicus acatalectic" sau "Trochaicus octonarius"

(de asemenea, folosit în dramaturgie și cu aceleași substituiri ca și precedentul)

"Nōv(i) ēgō vōstr(a) hāeo | : Nōllēm fāctūm >> || iūs iūrāndū |  
 dābitūr t(e) ēssē" =  $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} || \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$   
 =  $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} || \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$

## 26.) "Tetrameter anapesticus acatalectic" sau "Anapesticus

octonarius" (admite, la Plautus, înlocuirea anapestului prin dactil, spondeu sau proceleusmatic)

"Pēr̄(i), int̄er̄(i), ōc | cōdī. Quō cūrrām ? || Quō nōn cūrrām ? ||  
 Tēnē, tēnē. Quēm ? Quīs ?" =  $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} || \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$   
 =  $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} || \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$

## 27.) "Tetrameter anapesticus catalectic" sau "Anapesticus

septenarius" (utilizat în dramaturgie, admite înlocuirea anapestului prin dactil, spondeu sau proceleusmatic)

" $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} || \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ " =  
 =  $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} || \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$

## 28.) "Dimeter anapesticus" sau "Anapesticus quaternarius" (folosit

de Seneca, ce nu admite dactilul în picioarele pare)

"Mālā paup̄ertās | vitīōquē pōtēs" =  $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$   
 =  $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$

## 29.) "Tetrameter creticus" (utilizat de poeții dramatoci, el poate fi

înlocuit prin moloss, ionic mic, ionic mare, piric + dactil, sau prin substituția unei silabe lungi cu 2 scurte)

"Nōn tacēs ? | prōsp̄erē | vōbīs cūn | ct(a) ūsqu(e) adhūc" =  
 =  $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$   
 =  $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$






∕.

NE - Plautus sintetizează un ritm nou, combinând 2 măsuri

oretice și o tripodie catalectică trohaică:

"Nšo quod ū(n(a)ěsoǎ mē | iūvē | rīt mǎgīs" =

$$u = \begin{pmatrix} \sqrt{v} \\ -\sqrt{v} \\ -\sqrt{v} \\ -\sqrt{v} \\ \sqrt{v} \end{pmatrix} =$$

= '  |  |  |  |  ||

- 30.) "Tetrameter Bacchiolus" (utilizat, de asemenea, de poezii dramatice, acest ritm admite substituirii prin moloss, ionic mare, ionic mic, coriamb, anfibră - în ultimul picior, prin dactil + piric, peon IV, peon II, rezultate prin înlocuirea silabelor lungi cu silabe scurte și invers)
- "Re-cordā | tūs mult(um) sūt | diū cō | gitāvī" =  $\text{U}^- / \text{U}^- - / \text{U}^- / \text{U}^- - =$
- =  $\text{♩} \text{♩} \mid \text{♩} \text{♩} \text{♩} \mid \text{♩} \cdot \mid \text{♩} \cdot \parallel$

- 31.) "Tetrameter ionicus maior acatalecticus" (cu posibile substituiiri prin dautil + pirio, pirio + amfibrah, ca și prin înlocuirea silabelor lungi cu scurte și invers)

$$'' - \angle UU \mid - \angle UU \parallel - \angle UU \mid - \angle UU \mid - \angle UU =$$

= ♪♪♪♪ | ♪. | ♪♪♪♪ | ♪♪♪♪ | ♪. ||

- 32.) "Tetrameter ionicus maior catalecticus in disyllabum" sau  
"Sotadionic" sau "Sotadsus" (utilizat de Martialis, ritmul admite  
substituirea ioniciului mare din piciorul 3 printr-o dipodie  
trohaică)

trichiaolă)  
 "Hās cūn gēmī | nā cōmpēdē || dēdīcāt oǎ | tēnās" =

$$= -\angle VU - \angle VU - \angle VU - \angle =$$

= 

- 33.) "Tetrameter ionicus minor" (folosit de poezii dramatice și de Horatius, admite substituirea prin moloss și prin piro + anapest)

\*Missrār(um) est nequ(e) amorī | dārē lūdum | nequē dulcī\*

$$= \cup\cup \angle - | \cup\cup \angle - || \cup\cup \angle - | \cup\cup \angle - =$$

= 

(Hon. Care. III, 12)

- 34.) "Trimeter ionious minor" (idem)

"Lătitantēm frūtloșto s̄x oip̄ere āprūm" =

(Hor., Carm. III, 12)

$$= \text{VV} \angle - | \text{VV} \angle - | \text{VV} \angle - =$$

= 

- 35.) "Dimeter ionious minor" (idem)

"Nūqū sēgnī | pēdē vīotūs" =

(Hor., Carm. III, 12)

$$= \cup \cup \leq - \mid \cup \cup \leq - =$$

= ♪♪♪ | % . ||

1.

- 36.) "Phalaeus hendecasyllabus" (utilizat de Catullus și Statius, ritmul este alcătuit dintr-un dactil, precedat de o bază și urmat de o tripodie trohaică; la Catullus, baza poate fi troheu, spondeu sau iamb)

$$\text{"Disser t'issimē Rōmū lī nē pōtūm"} = \text{— } \underline{\text{U}} | \text{— } \underline{\text{UU}} | \text{— } \underline{\text{U}} | \text{— } \underline{\text{U}} | \text{— } \underline{\text{U}} =$$

$$= \text{♩ } \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} ||$$

- 37.) "Saturnius" (unul dintre cele mai vechi ritmuri poetice latine, a fost folosit de Livius Andronicus și de Naevius; ritmul are 2 forme, diferențiate prin poziția cesurii)

Forma I

$$\text{"Dabunt malū Metellī Naevio pōstae"} = \text{— } \underline{\text{U}} | \text{— } \underline{\text{U}} | \text{— } \underline{\text{U}} | \text{— } \underline{\text{U}} | \text{— } \underline{\text{U}} | \text{— } \underline{\text{U}} =$$

$$= \text{♩ } \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} ||$$

NE - iambul poate fi înlocuit prin tribrah, spondeu, anapest sau dactil (în partea a doua, după cesură)

Forma II

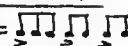
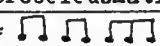

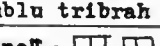
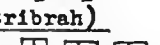
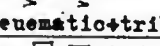
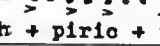
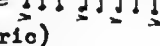
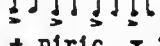

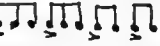

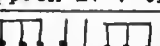
$$\text{— } \underline{\text{U}} | \text{— } \underline{\text{U}} | \text{— } \underline{\text{U}} | \text{— } \underline{\text{U}} | \text{— } \underline{\text{U}} | \text{— } \underline{\text{U}} =$$

$$= \text{♩ } \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} ||$$

Marofind și în acest domeniu continuitatea filonului latin în cultura românească, Constantin Brăiloiu propune (în studiul "Le vers populaire roumain chanté") următoare clasificare a combinațiilor metrice pentru toate refrenele melodiilor noastre populare:

- bisilabic (regulat): — U (2)
- trisilabic (neregulat): — U U (3)
- tetrasilabic (regulat): — U | — U (2+2)
- pentasilabici (neregulați): { — U U | — U (3+2)
- hexasilabici { -regulați: — U | — U | — U (2+2+2)
- { -neregulați: — U U | — U U (3+3)
- heptasilabici (neregulați): { — U U | — U | — U (3+2+2)
- { — U | — U U | — U (2+3+2)
- { — U | — U | — U U (2+2+3)
- octosilabici { -regulați: — U | — U | — U | — U (2+2+2+2)
- { -neregulați: { — U U | — U U | — U (3+3+2)
- { — U U | — U | — U U (3+2+3)
- { — U | — U U | — U U (2+3+3)



- heptasilab tip 3 + 2 + 2 (= tribrah + proceleusmatic)  
     "Cetină cetioară", "Mirelui mirel bun(u)" = 
  - heptasilab tip 2 + 2 + 3 (= proceleusmatic + tribrah)  
     "Ioi Domne ioi Domină" = 
  - heptasilab tip 2 + 3 + 2 (= piric + tribrah + piric)  
     "June junelui bun(u)" = 
  - octosilab tip 3 + 3 + 2 (= dublu tribrah + piric)  
     "Domnului Domnului Doamne" = 
  - nonasilab tip 3 + 3 + 3 (= triplu tribrah)  
     "Fătăleo, fătăleo, dalbăleo" = 
  - nonasilab tip 2 + 2 + 3 + 2 (= proceleusmatic + tribrah + piric)  
     "Ler fetișă d'ochii și-e negri" = 
  - nonasilab tip 3 + 2 + 2 + 2 (= tribrah + piric + proceleusmatic)  
     "Hai lino, lino, lerui lin(u)" = 
  - decasilab regulat (2 x 5 = penta - piric)  
     "Dai oclinde miru și boteșu" = 
  - decasilab tip 3 + 2 + 3 + 2 (= tribrah + piric x 2)  
     "Lină melină, lerui melină" = 
  - decasilab tip 3 + 3 + 2 + 2 (= dublu-tribrah + dublu-piric)  
     "Domnului Domnului Dumnezeu" = 
  - decasilab tip 2 + 2 + 3 + 3 (= dublu-piric + dublu-tribrah)  
     "Oi leroi și lerului Domnului" = 
  - endecasilab - grup catalectic intern (= peon IV + tribrah + lamb)  
     "Junelui bun/junelui mirel" = 
  - dodecasilab regulat (4 x 3 = proceleusmatic x 2 + anapest)  
     "Citioară, citinele, dragă ler" = 
- (u)      (u)

Revenind la metrica antică în general și la creația exemplară a lui Horatius în special, vom analiza pe scurt modalitățile de dezvoltare ale versurilor expuse mai sus în plan macro-structural - deci la nivelul unei ode (specie a poeziei lirice, formată din strofe cu aceeași formă și cu aceeași configurație metrică, avînd un caracter eroic și o expresie de factură literar-muzicală, fiind cîntată sau recitată cu acompaniament de liră), sau al unei epode (specie lirică compusă din distihuri, adică din grupuri de două versuri cu structură metrică de obicei deosebită, alcătuind strofe unitare sub aspect semasiologic; în teatrul antic, epoda era - după strofă și antistrofă - ultima parte a unui cînt coral).

/.

- a.) Versuri folosite în mod unitar, pentru întreaga odă:

1.) "Asclepiadeus minor"

"Exē | gī mōnū | mēn || t(um) aērē pē | tēnī | ūs" = (Hor., Carm. III, 30)  
 =  $\text{—} | \text{—} \text{UU} | \text{—} || \text{—} \text{UU} | \text{—} \text{U} | \text{—}$   
 =  $\text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} || \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} ||$  (Da Capo)

2.) "Asclepiadeus maior"

"Nullām, | Vārē sã | crã || vītē prī | ūs || sēvērīs | arbō | rēm" = (Hor., Carm. I, 18)  
 =  $\text{—} | \text{—} \text{UU} | \text{—} || \text{—} \text{UU} | \text{—} || \text{—} \text{UU} | \text{—} \text{U} | \text{—}$   
 =  $\text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} || \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} ||$  (Da Capo)

- b.) Strophae:

1.) "Stropha Asclepiadea prima" (un vers "Glyconeus" + un vers "Asclepiadeus minor")

"Reddās | incōlū | mēm prē | oōr  
 Et sēr | vēs ānī | mae | dimīdī | ūm mē | ae" = (Hor., Carm. I, 3)  
 =  $\text{—} | \text{—} \text{UU} | \text{—} \text{U} | \text{—} | \text{—} | \text{—} \text{UU} | \text{—} || \text{—} \text{UU} | \text{—} \text{U} | \text{—}$   
 =  $\text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} || \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} ||$  (Da Capo)

2.) "Stropha Asclepiadea secunda (3 versuri "Asclepiadeus minor" + un vers "Glyconeus")

"Scribē | rīs Vārī | ō || fortis ē | t | hōstī | ūm  
 Vīctor. | Maeōnī | ī || carminis | ali | tē  
 Quā rēm | cūmq; fē | rōx || nāvib; | aut ē | quīs  
 Miles | tē dūcē | gēsse | rit." = (Hor., Carm. I, 6)  
 =  $\text{—} | \text{—} \text{UU} | \text{—} || \text{—} \text{UU} | \text{—} \text{U} | \text{—}$   
 $\text{—} | \text{—} \text{UU} | \text{—} || \text{—} \text{UU} | \text{—} \text{U} | \text{—}$   
 $\text{—} | \text{—} \text{UU} | \text{—} || \text{—} \text{UU} | \text{—} \text{U} | \text{—}$   
 $\text{—} | \text{—} \text{UU} | \text{—} \text{U} | \text{—}$   
 =  $\text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} || \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} ||$   $\times 3$   
 $\text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} || \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} | \text{—} ||$  (Da Capo)

3.) "Stropha Asclepiadea tertia" (2 versuri "Asclepiadeus minor + un

vers "Phereoratus" + un vers "Glyconeus")

ˈŋ fɔ̃s | ˈbãdũsɨ | ˈæ, || sɫɛndɨdɨ | ˈɔr vɨ | trɔ̃,  
 ˈduloɨ | ˈdɨgnɛ mɛ | rɔ̃ || nɔ̃n sɨnɛ | flɔ̃rɨ | bũs.

Crās dō | nabērīs | hāedō

Cuī frōns | tūrgida | corni | būs." (Hor., Carm. III, 13)

$$= \frac{1}{\sqrt{2}} - \frac{1}{\sqrt{2}} + \frac{1}{\sqrt{2}} + \frac{1}{\sqrt{2}} = \frac{2}{\sqrt{2}}$$
$$\frac{1}{-} - \frac{1}{-} = \left| \frac{1}{-} \cup \cup \right| \frac{1}{-} \cup \frac{1}{-} =$$

4.) "Stropha Saphica" (3 versuri "Saphicus minor" + un vers "Adonius")

no vě | nůs rě | gíná Cní | dí Pá | phíquě

Spěrně | díleō | tam Cýprōn | ět vō | cāntīs

Ture | té mūl | to Glyce | rae dě | oōram

Transfer in aedem."

(Hor., Carm. I, 30)

$$= \angle U | \angle - | \angle UU | \angle U | \angle U$$
$$\leq v| \leq -| \leq vv| \leq v| \leq v$$
$$\leq v| \leq -| \leq vv| \leq v| \leq v$$
$$\leq \frac{1}{\sqrt{2}} \leq 1 =$$

=  $\left[ \begin{array}{c} \text{[:} \\ \text{,} \end{array} \right] \begin{array}{c} \text{!} \\ \text{,} \end{array} \text{!} \mid \begin{array}{c} \text{!} \\ \text{,} \end{array} \text{!} \mid \begin{array}{c} \text{!} \\ \text{,} \end{array} \text{!} \text{!} \mid \begin{array}{c} \text{!} \\ \text{,} \end{array} \text{!} \mid \begin{array}{c} \text{!} \\ \text{,} \end{array} \text{!} \text{!} \text{!} \mid \text{:]}$   $\times 3$

↓ ♪ ♪ | ♪ ♪ || (Da Capo)



$$= \frac{\angle \text{ } \text{ } \text{ } | \angle \text{ } \text{ } \text{ } | \angle \text{ } \text{ } \text{ } }{\angle \text{ } \text{ } \text{ } | \angle \text{ } \text{ } \text{ } | \angle \text{ } \text{ } \text{ } } =$$

"Alcaicus enneasyllabus" + un vers "Alcaicus decasyllabus")

[illegible]

disyllabum" + un "Tetrameter dactylicus catalecticus in disyllabum")

$$= \begin{array}{cccccc} \diagup & \text{uu} & | & \diagdown & \text{uu} & | & \diagdown & \text{uu} & | & \diagdown & \text{uu} & | & \diagdown & \text{uu} & | & \diagdown & \text{uu} \\ & & & & & & & & & & & & & & & & & \\ & & & \diagup & \text{uu} & | & \diagdown & \text{uu} & | & \diagdown & \text{uu} & | & \diagdown & \text{uu} & | & \diagdown & \text{uu} & = \end{array}$$

- 8.) "Stropha Archilochia prima" (un "Hexameter dactylicus catalecticus in disyllabum" + un "Trimeter dactylicus catalecticus in syllabum" - numit și "Archilochius minor")

"Diffū|gēre nī|vēs, || rēde|unt itā|grāmīnā|oāmpis  
 Arbōri|busque cō|māe." = (Hor., Carm. IV, 7)

=  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$   
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} =$

=  $\underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} ||$

(Da Capo)

NB - Măsura a treia poate avea configurația:  $\frac{5}{8} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} |$

- 9.) "Stropha Archilochia quarta" (un "Archilochius maior" + un "Trimeter iambicus catalecticus" sau "Iambicus senarius catalecticus")

"Solvitur|aorīs hī|ēms grā|tā vīce|vēris|ēt fā|vōnī  
 Trāhūntque sic|cās māchīnāe|cārīnās" = (Hor., Carm. I, 4)

=  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$   
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} =$

=  $\underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} ||$   
 $\underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} ||$  (Da Capo)

- 10.) "Stropha trochaica" (un "Dimeter trochaicus catalecticus" + un "Trimeter iambicus catalecticus" sau "Iambicus senarius catalecticus")

"Nōn ēbur nē|qu(e) aureūm  
 Meā rēnī|dēt in dōmō|lāounar" = (Hor., Carm. II, 18)

=  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} =$

=  $\underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} ||$  (Da Capo)

NB - Această strofă este deosebit de interesantă, evidențiind o dată în plus rafinamentul metricienilor antici: astfel, structura ternară a celor 27 de impulsuri primare implice proiectarea - în "obstinato", deși aparent într-un flux ritmic omogen - a unei celule trochaice ( $\underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}}$ ) ce se repetă de 9 ori, fiind însă repartizată în mod neomogen în cinci măsuri diferite (6 + 5 + 6 + 6 + 4 = 27 impulsuri). Astfel, pentru un ascultător avizat - demn de marea civilizație greco-romană - cele 9 celule trochaice nu se constituie într-un banal "obstinato", ci într-o foarte complexă structură metro-ritmică sterogenă.

./.

- 11.) "Stropha iambica" (un "Iambicus senarius" sau "Trimeter iambicus" + un "Iambicus quaternarius" sau "Dimeter iambicus")

"Beatus ille qui prouidit negotiis  
ut prouideat gens mortalium." = (Hor., Ep., 2)  
=  $\begin{array}{ccccccc} \cup & \swarrow & \cup & \swarrow & \cup & \swarrow & \cup & \swarrow \\ \cup & \swarrow & \cup & \swarrow & \cup & \swarrow & \cup & \swarrow \end{array}$   
=  $\begin{array}{ccccccc} \cup & \swarrow & \cup & \swarrow & \cup & \swarrow & \cup & \swarrow \\ \cup & \swarrow & \cup & \swarrow & \cup & \swarrow & \cup & \swarrow \end{array}$   
=  $\begin{array}{ccccccc} \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} \\ | & | & | & | & | & | & | & | \end{array} \begin{array}{c} (2) \\ \text{♩} \end{array} \begin{array}{c} (3) \\ \text{♩} \end{array} \begin{array}{c} (4) \\ \text{♩} \end{array} \begin{array}{c} (5) \\ \text{♩} \end{array} || (\text{Da Capo})$

- 12.) "Stropha Ionica" (un "Tetrameter Ionicus" + doi "Trimeter Ionicus minor")

Ionicus minor")  
 "Miserarum est | neque amorī | dare ludum | neque dulci  
 Mala vino | lavere aut ex | animā ī  
 Metuentis | patrūae ver | bera linguae." = (Hor., Carm. III, 12)  
 =    u u  /  -    |    u u  /  -    |    u u  /  -    |    u u  /  -     
           u u  /  -    |    u u  /  -    |    u u  /  -     
           u u  /  -    |    u u  /  -    |    u u  /  -    =  
 =    ♪ ♪ ♪ | (2) ♪ | (3) ♪ | (4) ♪ | (5) ♪ | (6) ♪ | (7) ♪ | (8) ♪ | (9) ♪ | (10) ♪ || (Da Capo)

NB - în anumite ediții, această strofă apare compusă din 2 "Dimeter Ionicus minor" un "Tetrameter Ionicus minor" și un "Dimeter Ionicus minor" (sau 2 "Tetrameter Ionicus minor" și un "Dimeter Ionicus minor").

- 13.) "Stropha elegiambica" sau "Stropha Archilochia tertia"  
(un "Iambicus senarius" sau "Trimeter iambicus" + un

[illegible]

- 14.) "Stropha iambelegiacă" sau "Stropha Archilochia secunda"  
(un "Hexameter dactylicus catalecticus in disyllabum" + un  
"Iambelegiacus")

[illegible]

- 15.) "Stropha Pythiambica prima" (un "Hexameter dactylicus catalecticus in disyllabum" + un "Iambicus quaternarius" sau "Dimeter iambicus")

"Nōx ērāt | ēt cāe | lō || fūl | gēbat | lūnā sē | rēnō  
 Intēr mīnō | rā sīdērā." = (Hor., Ep., 15)

=  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$

=  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$  (Da Capo)

NB - Cel de-al treilea metru poate avea configurația:  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} |$

- 16.) "Stropha Pythiambica secunda" (un "Hexameter dactylicus catalecticus in disyllabum" + un "Iambicus senarius" sau "Trimeter iambicus")

"Ālterā | iām tērī | tūr || bēl | līs cī | vīlībūs | aētās  
 Suis et ip | sā Rōmā vī | rībūs ruit." = (Hor., Ep., 16)

=  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$

=  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$  (Da Capo)

NB - Intr-una dintre epodele sale, Horatius utilizează un singur fel de vers iambic - "Iambicus senarius" sau "Trimeter iambicus"

"Iām (i/am) ēffīcā | cī dō mānūs | sciēntiāe" (Hor., Ep. 17)

=  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$

=  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$  (Da Capo)

∕.



D.) Muzica bisericească în epoca patristică - fond comun,  
formulări, sinteze

Motto:

"Quo vadis, Domine ?"

(Sfântul Apostol Petru)

Apariția creștinismului - monoteist prin excelență - a epurat mult prea încăroatul sistem muzical grecesc, aflat totuși într-un ireversibil proces de decadență tocmai datorită caracterului său din ce în ce mai heteroclit, uneori chiar eclectic, determinat de redundanța, de abundența din ce în ce mai "lumească" a unei mitologii politeiste ce se depărta tot mai mult de Dumnezeu. Această gravă criză spirituală se transmisese și în muzică, unde - în ciuda unor complexe contribuții teoretice de natură însă gnostică - se pierduse esența: legătura revelatorie cu Creatorul, prin transcendența artei sunetelor (ca funcție primordială a acesteia). O criză similară se resimțea atât în civilizația romană (unde decadența ajunsese la apogeu, prin exacerbarăa unui păgânism de sorginte elină), cât și în cea ebraică, a cărei credință monoteistă fusese puternic zdruncinată din cauza actelor profanatoare ale fariseilor, saducheilor și irodianilor. În aceste condiții atât de vitrege pentru omenirea antică, aparitiia providențială a Mântuitorului nostru Iisus Hristos a regenerat societatea umană printr-o extraordinară revoluție spirituală, marcând conștientizarea omenirii în fața destinului ei, subordonat, în primă și ultimă instanță, voinței Proniatorului. Această regenerare spirituală s-a transmis imediat și în arta sunetelor, inițiindu-se o purificare a limbajului muzical, în vederea realizării unei comunicări cât mai directe - prin transcendența sonoră, ca formă de manifestare a Sfântului Duh - cu Dumnezeu. Sinteză creștină a operat deci printr-o benefică reducere la esențele perene, arhetipale ale muzicii, prin eliberarea discursului sonor de artificii decadentiste, într-un amplu proces ce oferea astfel

\*) - "Teologia răsăriteană a afirmat în mod consecvent prezența Duhului lui Dumnezeu în creație (Facerea 1,2)" - subliniază Pr. Prof. Dr. Dumitru Popescu în "Teologie și Cultură" (pag. 108)

posibilitatea cristalizării unui nou limbaj sonor, extrem de profund în simplitatea sa și, în același timp, foarte accesibil în austeritatea, în sobrietatea sa evocând ascetismul martirologic - acel cutremurător sentiment al sacrificiului suprem pe altarul credinței creștine, însoțit cu litere de sânge în memoria aghiografică. Literatură primei perioade patristice redă astfel cu fidelitate acea atmosferă <sup>Sacră</sup> - unică prin dramatismul dar și prin elevația ei - în care <sup>(au trăit)</sup> creatorii Tradiției noastre creștine: Sfinții Părinți apostolici, dar și marea masă a credincioșilor animați de învățăturile contemporanului lor Iisus Hristos, Mântuitorul omenirii. Acest adevărat sentiment de iubire supremă a lui Dumnezeu - în unirea ipostatică a Sfintei Treimi -, dar și a semenilor noștri, a conștientizat necesitatea înălțării aceluia edificiu dogmatic al credinței, sugerat atât de plastic în "Păstorul" lui Herma prin alegoria eclasiologică a "Viziunilor" și "Asemănărilor": turnul zidit pe ape de cei șase ingeri. Acest magnific turn al credinței creștine era fundamentat pe apa purificatoare a Sfintei Taine a Botezului și construit - cu ajutorul celor șapte fecioare-virtuți (credința, continența, simplitatea, inocența, oastitatea, știința, dragostea) - din numeroase pietre de diferite forme și dimensiuni, simbolizând infinita masă a slujitorilor lui Iisus Hristos, de la sfinți și martiri până la cei mai modești credincioși.

Această minunată parabolă evocă implicit și extraordinara stare de spirit a creatorilor muzicii sacre din acea epocă fundamentală în evoluția culturii universale, ce s-a bucurat de revelația Logosului întrupat. Astfel, cîntecul a însoțit încă din primele momente sublima spiritualitate creștină, transmițându-se inițial sub forma tradiției orale - aspect confirmat atât în Sfînta Scriptură (unde, de pildă în Mt.26,30 și în Mc.14,26, sînt menționate explicit acele cîntece de laudă ce au precedat ieșirea pe Muntele Măslinilor), cît și în Epistolele pauline și în cele sobornicești. Ulterior, iudeul Filo Alexandrinul și romanul Pliniu cel Tânăr (în apologia trimisă lui Traian) evidențiază de asemenea importanța muzicii de cult pentru

./.

credincioşii creştini. Tot în acest sens, vom semnala şi mărturiile deosebit de preţioase ale unor mari scriitori bisericeşti (precum Tertulian, Clement Alexandrinul şi Eusebiu de Cezareea) şi cele ale unor Sfinţi Părinţi (în special Sf. Niceta de Remesiana, Sf. Vasile cel Mare şi Sf. Grigorie de Nyssa) ce reliefează fără echivoc funcţiile psalmilor şi imnurilor creştine în iconomia liturgică. Astfel, în tratatul "De Spectaculis" (29),

Tertulian afirma că "dacă te desfată ideologia scenei, noi creştinii avem destulă literatură pentru aceasta, destule versuri, destule idei, destule oîntări, destule glasuri - nu legende, ci adevăruri, nu strofe, ci lucruri simple".

În fond, aşa cum semnala şi Preotul Prof. Dr. Ioan G. Coman în analiza doctrinei lui Teofil al Antiohiei (în vol. I al "Patrologiei"),

"Fiinţa lui Dumnezeu, Providenţa, numele de creştin, învierea morţilor şi absurditatea miturilor păgîne pun problema raportului dintre credinţă şi ansamblul de elemente care se numeau şi se numesc cultură: mitologie, filosofie, ştiinţă, artă, muzică, etc. Credinţa e o mare putere de care noi ne slujim aproape continuu. Nici Dumnezeu şi nici învierea morţilor nu-s posibile fără credinţă, care nu exclude o anumită doză de raţiune. Actul credinţei şi acela al cunoaşterii prin credinţă nu-s posibile fără o purificare de patimi, o katharsis de pasiuni, principiu care va fi susţinut în toată epoca patristică." Acelaşi autor, în comentariul dedicat aspectelor eshatologice la Origen (în vol. II al "Patrologiei"), sublinie că, deşi cultura timpului nu înregistrase opere "exoterice" şi "esoterice", "apocatastaza e concepută ca un fenomen complex de purificare şi reintegrare în absolutul nematerial şi veşnic, filosofic vorbind, ca îndumnezeire prin frumuseţe şi bunătate în perspectiva teologică şi bisericească".

În sfârşit, <sup>următorul</sup> / citat din Eusebiu de Cezareea este - considerăm - pe deplin edificator în privinţa esteticii muzicii creştine <sup>(eminamente vocală)</sup> a primelor veacuri: "Îl laudăm pe Domnul pe un psalterion viu. Armonia întregii suflări creştine e mai dragă şi mai plăcută Domnului decât oricare alte instrumente. Tîlăra noastră este întregul trup al nostru, prin care sufletul oîntă un imn lui Dumnezeu" (apud Władysław Tatarkiewicz, "Istoria esteticii", vol. 2, pag. 110).

./.



În căutarea ordinii arhetipale ("arhétupon") reliefate și de Nichifor Patriarhul (în "Antirrheticus"), Părinții greci ai Bisericii elogiază perenitatea frumuseții absolute ca frumusețe universală ("pánkalon") și, în același timp, suprafrumusețe ("hypérkalon") "mereu identică sieși, nenăscută

și nepieritoare", acel "frumos suprasubstanțial" (hyperoúsion kállos) definit prin expresia mixtă "armonie și strălucire (consonantia et claritas)" utilizată de Pseudo-Dionisie Areopagitul în spiritul simbolismului multiplu (dezvoltat ulterior și de Sfântul Maxim Mărturisitorul în "Mystagogia").

Dincolo de aceste considerente pur estetice, vom puncta câteva elemente definitorii ale muzicii paleo-creștine. Limitată aparent în domeniul procedeeelor și efectelor sonore (în spiritul ideii de purificare în raport cu arta păgână), ea avea un caracter diatonic, rectiliniu, simplu și luminos, eliminându-se în consecință modurile cromatice și enarmonice (ce extrapolau "disonanțele"), precum și anumite ritmuri păgâne, asimetrice, potrivite - după opinia lui Clement Alexandrinul - "doar pentru orgiile curtezanelor". Tot din această perioadă încep să se cristalizeze și structurile liturgice (în limba greacă, inclusiv la Roma până în secolul al III-lea), Sfântul Benedict stabilind ulterior (în secolul al VI-lea) imnurile adecvate pentru fiecare ceas al cultului monastic (de menționat că ritualul ceasurilor a fost preluat din cultul mozaic). Începând din secolul al IV-lea, instrumentele muzicale au fost interzise în bisericile bizantine, ca de altfel și orice formă muzicală de factură hedonistă, decadentă, ispititoare prin caracterul ei senzual la desfrâu și păcat. Formele sublime caracteristice muzicii creștine au fost inițial dezvoltate din litaniiile păgâne; ea și din psalmii și antifoanele ebraice (decă exclusiv din Orient), în spiritul aserțiunilor Sfântului Ioan Gură de Aur: "Dumnezeu, cunoscând neglijența oamenilor și dorind să ușureze citirea Sfintei Scripturi, a adăugat melodii cuvintelor profetului".

Evenimentul istoric ce a permis dezvoltarea liberă a cultului creștin a fost marcat prin Edictul de la Mediolan (Milan), emis în anul de grație 313 de împăratul Constantin cel Mare - act de importanță majoră, confirmând oficial triumful Spiritului asupra păgânismului și scoțind în afara legii crudele persecuții anti-creștine. Cu această ocazie festivă, s-au compus numeroase imnuri de laudă Domnului - "Alleluia" - în special în comunitățile creștine din Siria și

./.

Egipt. Dezvoltarea ulterioară atât de bogată a imnografiei (doxologiei) originale s-a bazat și pe contribuțiile primilor trei mari compozitori creștini ce au activat în secolele IV-V: Sfinții Părinți Efrem Sirul (fondator al Bisericii Siriene), Niceta de Remesiana (episcop daco-roman considerat de marele istoric Vasile Pârvan drept "apostolul nostru național") și Ambrozio (episcop al Milanului).

Astfel, definitorii pentru tradiția Bisericii Siriene au fost și cunoscutele "Memre" și "Madrase" compuse de Sf. Efrem (306-373) într-o formă îmbinând fautura psalmodiilor ebraice cu structuri de natură responsorială (în refrene). Supranumit și "okitara Sfințului Duh" acest important autor patristic a contribuit în mod esențial și în reformularea ritmicii bizantine după principiul intensității silabelor - și nu al duratei acestora, ca în scandarea ritmică greco-romană. În sfârșit, el a adaptat și o serie de texte ortodoxe unor imnuri compuse în sec. III de ereticul gnostic Bardesane (din școala lui Valentin), care se servea de farmecul muzicii sale în acțiuni prozelitiste.

Activând în aceeași perioadă - dar în Dacia Mediterranea, la Remesiana (astăzi Bela Palanka) - Sf. Niceta (aprox. 335-414) își desăvârșea misiunea apostolică cu o exemplară dăruire duhovnicească, ce a fost evocată cu admirație și în poemele lui Paulin de Nola. În ceea ce privește activitatea sa muzicală intensă, aceasta este relevată atât prin tratatele sale ascetico-liturgice "De vigiliis servorum Dei"

și "De psalmodiae bono", cât și prin aportul său interpretativ ("cântăreț inspirat" - "vates noster", după Paulin) și - nu în ultimul rând - componist, ca autor incontestabil al binecunoscutului imn în proză ritmică "Te Deum

laudamus". Răspîndirea și influențele acestui imn au fost extraordinare.

atât în Orient cât și în Occident, "Te Deum"-ul devenind o autentică și indestructibilă punte între cele două Biserici creștine. Întîlnim astfel variante <sup>(melodice)</sup> - veritabile anamorfoze ale arhetipului inițial - atât în

"Liber usualis"-ul catolic, cât și în diferitele imnuri bizantine, ca de pildă în toate formele românești ale "Condacului Nașterii Domnului".

Remarcăm, în toate aceste cazuri de anamorfoză melodică, păstrarea structurilor intervalice de bază ale motivului original și dezvoltarea lor în traiecte sonore specifice epocii și spațiului cărora aparțin. Exprimînd un adevăr

teologic și muzical peren, universal, aceste splendide anamorfoze ale

"Te Deum"-ului demonstrează o dată în plus o anumită unitate ipostatică a

arhetipului și variantelor sale aflate într-o relație specială,

așa cum, printr-o taină de nepătruns pentru mintea omenească, în Sfînta Treime ființa dumnezeiască cea una și aceeași nu este împărțită în trei, ci ea se află întreagă în fiecare din cele trei Persoane dumnezeiești.\*)

✓

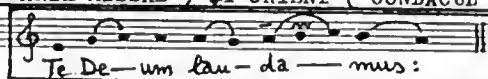
\*) - după unii autori, această divină unire ipostatică stă și la baza sistemului tonal, fiind exprimată și prin relația "perihoretică" a treptelor principale (I-IV-V); interpretarea este eronată - prin poziția subordinatistă.

Fig. 13-

## REZONANTE PSALTICE DACO-ROMANE

- ANAMORFOZE ALE MOTIVULUI "TE DEUM LAUDAMUS" DE NICETA DE REMESIANA

IN OCCIDENT ("CANTUS ORDINARIIS MISSAE") ȘI ORIENT ("CONDACUL NAȘTERII DOMNULUI") -



## ORIENT (incipit-uri)

Condacul Nașterii Domnului (Fecunda astăzi) de Roman Meladel  
(variante)

8 H trp-oe ε ε

8 H trp-oe-vos cy-me-pov

8 H trp-oe-vos cy-me-pov

8 H trp-oe-vos cy-me-pov

Fe-cioa-ra a-a-as-tăzi

Fe-cioa-ra a-a-as-tăzi

Fe-cio-ra a-a-a-a-a-as-tăzi

8 H trp-oe-vos cy-y-me-pov

8 E-TE-PA-vos cy-y-me-pov  
(Sibiu)

8 (Blaj) Fe-cioa-ra as-tăzi

8 Fe-cioa-ra în a-ua-as-tăzi

8 Ma-ri-a că pre-um-bla de umilcas și că-u-ta

8 Astăzi al prului-dat în ge-rul ma-re-lui sfat.

8 Trei păstori se în-tîl-nir Trei păstori se în-tîl-nir

8 Ra-za so-re-lui, flo-re-so-re-lui Trei păstori se în-tîl-nir

8 Ci-ne-nu-ma so-d-a-flo-re Do-ma-nu-lui Do-ma-nu-lui

8 Do-ma-ne Să-mi-adu-ur-le-ga-tu'

## OCCIDENT (incipit-uri)

Juxta ritum sancte eccl. medietanensis  
(rituel ambrosian)

8 Te De-um lau-da-mus:

Rituel gregorian

8 Vic-ti-mae Paschali lau-des im-molent Christe-mi:

8 Ve-mi Sante Spi-ri-tus: Di-es i-rae di-es il-la:

8 Lau-da Si-on Sal-va-to-rem: Ho-di-e Chris-tus na-tus est:

8 Sta-bat Ma-te-re do-lo-ro-sa: A-ve-ve-rum:

8 Ky-ri-e

8 Ky-ri-e le-i-son:

8 Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o:

8 Ky-ri-e e le-i-son:

8 Ky-ri-e e le-i-son:

8 Ky-ri-e e le-i-son:

Proiectiile laice ale unui arhetip gregorian derivat

La-gre-us

Arhetip pentatonic cu

mot de pasaj

Truver anonim

8 Gant li ros-si-gnols s'es-cri-e

Alfons de Sabio - Cantigas

8 Tan-gran po-der a-ssa Ma-dre

Der Gutzere

8 Hie yun eyn wer-der rit-ter

Lauti Spirituali

8 Al-ta tri-mi-ta be-a-ta

Colinde românești

Muzica trubadurilor (se. XI-XII)

Evidențiind continuitatea filonului motivic nicetian în muzica gregoriană și în special în cea ortodoxă română (inclusiv în zona apropiată colindelor), Preotul I.D. Petrescu reliefează - în excepționalul său studiu de muzicologie comparată "Cantaoul Nașterii Domnului" - tocmai absența oricăror influențe străine în acest atât de bogat flux al variantelor anamorfotice cristalizate de-a lungul secolelor, flux "pe care atingeri superficiale - în nici un chip structurale - nu puteau să-î anihileze. Astfel ritmul și contextura melodică, pe care le întâlnim în candaoul "Fecioara astăzi", imnul "Te Deum", cum și într'un nesfârșit număr de colinde, cu variate nuanțe, sunt o dovadă irefutabilă a dăinuirii spiritualității artistice greco-romane în regiunile noastre, peste timp și oameni" (a se vedea exemplul muzical ilustrat prin Fig. 13). Confirmând această teză, muzicologul Dr. Octavian Lazăr Cosma subliniază - în "Hronioul Muzicii Românești", vol. I (pag. 63) - faptul că "prin Te Deum-ul lui Niceta deținem o concludentă mărturie asupra configurației cîntării latine a Bisericii romane, olt și a interferențelor ce s-au stabilit între muzica creștină latină pregregoriană din toate țările unde a existat și muzica bizantină sau muzica populară a românilor. În acest cadru, cercetările ulterioare au un spațiu de mișcare nelimitat și putința susținerii ideii că muzica Bisericii romane a înorustat o tradiție, înscrisă în contextul valorio de epocă și circulație notorie, a cărei continuitate și esență probează vitalitatea noastră muzicală."

Prin extraordinara sa contribuție teoretică și practică, Sfântul Niceta a marcat un moment de răscruce în procesul definirii specificului muzicii creștine. Opera sa se poate astfel împărți - după conținut și după scopul elaborării ei - în două direcții fundamentale: cea catehetică (cuprinzînd "De diversis appellationibus"; catehismul descris de Ghenadie de Marsilia în "De viris illustribus" și numit, de exegetul nicetian A.E. Burn, "Libelli instructiones"; "De ratione fidei"; "De Spiritu Sancti potentia"; "De Symbolo"; "De agni paschalis victima"), precum și cea practică (incluzînd "Ad lapsam virginem libellus"; "De vigiliis servorum Dei"; "De psalmodiae bono"; imnul "Te Deum laudamus").

Dată fiind tematica propusă în acest studiu, ne vom opri la două dintre omiliile nicetiene cu finalitate practică, ce ne oferă o serie de date prețioase legate de stilul în care erau concepute și interpretate cîntările Bisericești în secolul al IV-lea după Hristos: "De vigiliis servorum Dei" ("Despre priveghere") și "De psalmodiae bono" ("Despre folosul cîntării de psalmi"). Cele două predici alcătuiesc un corpus comun, fapt evidențiat și prin afirmația cu care Sfântul Niceta încheie prima cuvîntare, "Despre priveghere": "Dar despre evlavia inimilor și psalmilor, cît sînt de plăcuți și de primiți de Dumnezeu, aș vorbi acum puțin, dacă o rațiune mai deosebită n-ar cere un alt volum; lucrul acesta, cu ajutorul lui Dumnezeu, va fi arătat în cartea următoare". La începutul celei de a doua cuvîntări, "Despre folosul

./.

cîntării de psalmi", Sfîntul Niceta revine asupra ideii enunțate în ultima frază din "Despre priveghere", arătînd că "cine își îndeplinește făgăduiala își face datoria. Îmi amintesc că am făgăduit, cînd vorbeam despre farmecul și folosul privegherilor, că voi trata în cuvîntarea următoare despre slujirea imnelor și laudelor, lucru ce-l va face cuvîntul de față, ou vrerea lui Dumnezeu".

Păstrat în două versiuni (originalul și o formă posterioară, deosebită prin unele adausuri, omisiuni și referiri la opere apocrife, ca de pildă "Inquisitio Abrahæ") și editat pentru prima dată în anul 1723 (sub numele lui Nicetius de Trêves - sec. VI), tratatul "De psalmodiae bono" ("Despre folosul cîntării de psalmi") este structurat - după ideile enunțate și demonstrate - în 14 secțiuni, avînd următorul conținut:

- 1) expunerea temei: "despre slujirea imnelor și a laudelor";
- 2) justificarea ei teologică, combătînd cu fermitate eresurile ce contestau necesitatea cîntării psalmilor și a imnelor, în baza interpretării eronate a unor versete din Noul Testament (Efesenii V, 19-20);
- 3) recomandă călduros "cîntările duhovnicești", invocînd un celebru verset din Vechiul Testament (Exodul XV, 1) și precizînd că însuși Moise, "conducătorul triburilor lui Israel, a organizat cele dintîi coruri", pentru ca, pe pragul morții fiînd, același personaj biblic "să repete o cîntare înfricoșătoare în Deuteronom";
- 4) evocă pasiunea pentru arta sunetelor a regelui David, cel ce "a potolit duhul cel rău ce lucra în Saul" nu atît prin puterea harpei sale, cît mai ales prin "chipul crucii lui Hristos, care era purtat tainic în lemn și în întinderea coardelor";
- 5) reliefează funcția meloterapeutică a Psalmilor lui David, prin care "pruncul își află hrana, copilul - ce să laude, adolescentul și tînărul - dreptar pentru viață, bătrînul - model de rugăciune"; astfel, întreaga învățătură a Legii, a Profeților și însuși Evanghelia sînt concentrate și sublimite "într-o dulceață plăcută în acele cîntări";

./.

- 6) descrie extraordinara putere a muzicii de a reflecta,  
printr-o infinită paletă expresivă, toate ideile moralei  
creștine, în raport cu cele mai diferite stări umane;
- 7) precizează mesajul fundamental al cîntărilor religioase,  
dedicate exclusiv "slavei Creatorului" (conform Psalmului  
CL, 6 - "Toată suflarea să laude pe Domnul"), identificînd  
totodată sensul profund al muzicii în general și al cîntărilor  
bisericești în special - acela de "jertfă a laudei duhovnicești"  
(cf. Ps. XLIX, 24 - "jertfește jertfa laudei");
- 8) recomandă curățirea conștiinței celui ce, psalmodiind,  
laudă pe Domnul;
- 9) indică necesitatea eliminării - în actul <sup>(sacru al)</sup>interpretării  
psalmilor - a "celor materiale", adică și a instrumentelor  
muzicale, pe care - spre deosebire de evrei - creștinii trebuie  
să le evite ("trompetele, citterele, chimvalele, timpanele");  
interpretarea psalmilor în Biserică ar trebui deci să aibă un  
caracter exclusiv vocal, urmînd exemplul Mîntuitorului, Care  
"a cîntat imne împreună cu ucenicii Săi";
- 10) evocă obiceiul Sfinților Apostoli de a psalmodia (I Corinteni  
XIV, 26) - "Voi cînta psalmi cu duhul, dar voi zice un psalm și  
cu inima" ;
- 11) recomandă, în consecință, insistent credincioșilor de a  
împlini "cu încredere mai deplină slujba imnelor", urmînd  
exemplele sfinților, prefeților și martirilor creștini;
- 12) subliniază efectul benefic pentru suflet al cîntării imnelor;
- 13) recomandă credincioșilor să cînte "nu numai cu suflarea,  
adică cu sunetul vocii, dar și cu mintea", pătrunzînd deci  
sensul transcendent al celor cîntate; respinge interpretările  
exterioare, teatrale, declamate "în stilul tragedienilor";  
reliefează necesitatea interpretării psalmilor cu pocăință,

./.

cu umilință și - totodată - recomandă perfecționarea tehnică a execuției muzicale omofone, prin omogenizarea intonațională și timbrală a unisonurilor vocale ("ca dintr-o singură gură" - cf. Daniil III, 21) în vederea obținerii unei sonorități generale "îmbietoare și armonioase";

- 14) precizează, în final, importanța deosebită - în contextul Sfintei Liturghii - a citirilor din Sfânta Scriptură, subliniind necesitatea ca toți credincioșii să fie disciplinați și "să păzească unitatea, fie că înghenunchează, fie în timpul cîntării, fie în timpul ascultării citirilor, fiindcă Dumnezeu iubește deopotrivă pe toți oamenii și, după cum s-a mai spus înainte, <<fi face să locuiască în casa Sa>> . Iar cei ce locuiesc în această casă, se spune în Psalm, sînt fericiți, pentru că ei vor lăuda pe Domnul în vecii vecilor" (cf. Ps. LXXXIII, 5).

Sintetizînd, putem extrage (conform pertinentului studiu semnat de Preot Prof.Dr. Ștefan ALEXE în revista "Biserica Ortodoxă Română" Nr. 1-2/1957) următoarele idei fundamentale:

- a) necesitatea apariției tratatului "De psalmodiæ bono" la sfîrșitul secolului IV după Hristos;
- b) considerarea cîntării bisericești ca jertfă adusă lui Dumnezeu;
- c) calitățile cîntării bisericești - aportul sufletesc, acordul dintre cîntet și cîntare, evitarea efectelor teatrale, caracterul vocal (coral, deci comun), omofon și uniform;
- d) evaluarea foloaselor cîntării în comun.

La punctul 7 al omiliei, autorul evidențiază esența semantică a psalmodiilor: slăvirea Creatorului. Preluînd o interesantă teză a exegetului nicetian A.E.Burn ("Niceta of Remesiana, His life and works", Cambridge, 1905, pag. CII), Preot Prof.Dr. Ioan G. COMAN afirmă (în "Scriitori bisericești din epoca străromână", București, 1979,

./.

pag. 159) că, probabil, Sf. Niceta de Remesiana "a simțit nevoia unui imn ca <<Te Deum>>, în care e aceeași atmosferă de gândire religioasă. Analogiile de gândire și de formă între <<Te Deum>> și celelalte opere ale Sf. Niceta indică pe episcopul de Remesiana ca autor."

Cu toate acestea, paternitatea imnului a fost multă vreme discutată, unii istorici (Dom Paul Cagin, Dom Agaesse și E. Kähler) atribuindu-l în mod eronat fie Sf. Ambrozie (deși acesta utiliza în operele sale metrul ritmic și nu proza ritmică), fie Fer. Augustin (sau acestuia împreună cu Sf. Ambrozie, conform unei legende combătute însă într-o adnotare cuprinsă în vechea "Psaltire" a Bisericii din Salisbury), fie Sf. Ilarie, fie altui episcop cu numele de Nicetas, fie monahului Sisebut sau lui Abundius. Împotriva tuturor acestor ipoteze false emise de criticii negativiști, Pr. Prof. Dr. Ștefan Alexe aduce în plus următoarele argumente, în teza sa de doctorat dedicată acestui subiect:

- tratatele "De psalmodiae bono" și "De vigiliis" atestă faptul că marele autor patristic "se interesa în chip deosebit de cîntarea liturgică, fapt confirmat în repetate rînduri și de Sf. Paulin de Nola, care-și descrie prietenul ca pe un pasionat al cîntului, folosind acest mijloc în diferite ocazii și mai ales în activitatea misionară pentru convertirea << barbarilor >> la învîțătura Domnului nostru Iisus Hristos";

- exegetul A. E. Burn a semnalat o serie de identități conceptuale și, implicit, stilistice între "Te Deum" și celelalte opere ale Sf. Niceta de Remesiana, "din care desprindem că imnul <<Te Deum>> a fost alcătuit în aceeași atmosferă religioasă și într-un stil caracterizat prin scurtime, claritate și simplitate, calități remarcate de Ghenedie și Cassiodor, ceea ce pledează în favoarea Sf. Niceta ca autor al acestei piese";

- utilizarea unor anumite citate biblice în tratatul "De psalmodiae bono" demonstrează o dată în plus "unitatea strînsă dintre această lucrare și <<Te Deum>>. Este evidentă repetarea ideii <<Te Deum laudamus>> în



unele versete ca: <<Toată suflarea să laude pe Domnul>> (Ps.CL,5);

<<Lăuda-voi numele Dumnezeului meu cu cîntare și-L voi preamări  
pe El cu laudă>> (Ps.LXVIII,34); <<Lăudați pe Domnul, că bună este  
cîntarea, plăcută să fie Domnului nostru, lauda>> (Ps.CXLVI, 1);  
<<Lăudînd voi chema pe Domnul și voi fi mîntuit de vrăjmașii mei>>  
(Ps.XVII, 4)".

În sfîrșit, referindu-se la punctul 13 din "De psalmodiae bono"  
(cuprînzînd o serie de recomandări de specialitate în domeniul elaborării  
și interpretării muzicii psaltice la un nivel profesional),  
Pr.Prof.Dr. Ioan G. Coman afirma pe bună dreptate (în "Operele literare  
ale Sf. Niceta de Remesiana", pag. 222) că "aceste precizuni nu sînt  
făcute de un diletant, ci de un cunoscător încercat și, foarte probabil,  
chiar de un compozitor".

De altfel, în spiritul tuturor acestor argumente se pronunță majoritatea  
teologilor ce au studiat opera acestei importante personalități  
patristice - ca de pildă: Dom Germain Morin, A.E.Burn, Dr.Heinrich Kihn,  
W.A.Patin, M.Schanz, J.Zeiller, Gerhard Rauschen, H. Leclercq, L.Duchesne,  
D.S.Balanos, Prof.Anton Baumstark, Rev.Maurice Frost și Berthold Altaner.



Înainte de a analiza din punct de vedere morfologic structura muzicală  
a imnului "Te Deum laudamus", precizăm că metodologia aplicată se bazează  
atît pe principiul "anamorfozei sonore" (expus în prima parte a acestui  
studiu), cît și pe cel - atît de cunoscut - al "secțiunii de aur"\*).

./.

\*) - aplicat curent în proporționarea operelor de artă vizuale, dar și  
auditive, principiul "sectio aurea" exprimă "pulsația unei creșteri optime  
(omotetice, prin creșteri succesive) în doi timpi, cu două dimensiuni"  
(Matila Ghyka), fiind redat matematic prin "sirul lui Fibonacci" (1,2,3,5,  
8,13,21,34,etc.), ca și prin "numărul de aur"  $\Phi$  (de la inițiala numelui  
lui Fidias, ce a aplicat constant acest principiu de sorginte pitagoreică  
în opera sa). Numărul irațional  $\Phi$  se obține din formula  $\frac{1 + \sqrt{5}}{2}$ ,  
avînd valoarea (aproximativă) 1,6180339887...  
În geometrie, "secțiunea de aur" este cunoscută ca medie proporțională,  
obținută prin împărțirea unui segment în media și extrema rație:

$$\frac{AB}{AC} = \frac{AC}{CB} = \Phi \quad A \text{---} \frac{C}{\Phi} \text{---} B$$

Imnul "Te Deum laudamus" este conceput în proză ritmică (în așa-numitul "Cursus Leoninus", utilizat de mulți scriitori bisericești din sec. IV-V) și cuprinde trei mari secțiuni: lauda Tatălui, mărturisirea Sfintei Treimi și invocarea Fiului - la care s-a adăugat ulterior o rugăciune de dimineață. Structura muzicală propriu-zisă este alcătuită din 31 de fraze dispuse antifonic, alternând deci secvențele solistice ale oficiantului cu răspunsurile (refrenele) omofone ale corului. În acest sens, remarcăm construcția de factură repetitivă (uneori evolutivă), prezentând în final și o anumită tendință spre rotunjirea formei de ansamblu printr-o quasi-repriză.

Analizând motivul generator al imnului, remarcăm structura sa modală pre-pentatonică (la care se adaugă și un sunet de pasaj - ) , având o dispoziție melodică ce reliefează intervalele constitutive de cvartă perfectă: .

De altfel, în Fig. 14 (pag. 99) am marcat prin acolade cele trei tipuri de formule constitutive ale imnului: a (cvartă perfectă ascendentă), b (două secunde <sup>mare + mică</sup> consecutiv ascendente) și c (secundă mare descendentă). Aceste formule (adevărate "cărămizi" ale edificiului sonor) le vom reîntâlni - variat dispuse - în toate proiecțiile anamorfotice ale acestui motiv cu adevărat universal (Fig. 17 - "Pre Tine Dumnezeu Te Lăudăm"; Fig. 18 - "Fecioara azi", etc.). Armonia internă a proporțiilor acestui motiv perfect este evidențiată în Fig. 14 (numărul de aur  $\Phi$  punctînd apogeul desfășurării temporale pe optimea a 8-a din cele 13 - conform șirului lui Fibonacci), în Fig. 15 (relevînd poziția "bazei" modale pe cel de-al 5-lea semiton din cel 8 constitutive - deci tot în conformitate cu șirul fibonaccian) și în Fig. 16 (sintetizînd într-o matrice spațio-temporală datele de mai sus). Fig. 19 (pag. 100) ilustrează analogia profilurilor melodice ale incipit-urilor imnului "Te Deum laudamus" și ale anamorfozelor sale "Pre Tine Dumnezeu Te Lăudăm" și "Fecioara azi".

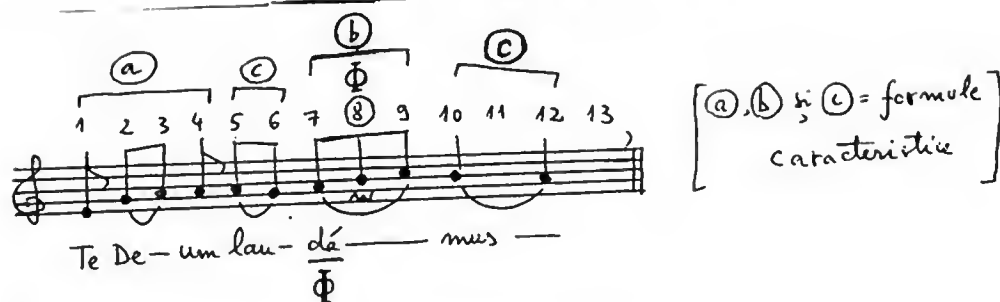


Fig. 14 - "Sectio Aurea în coordonata Timp."

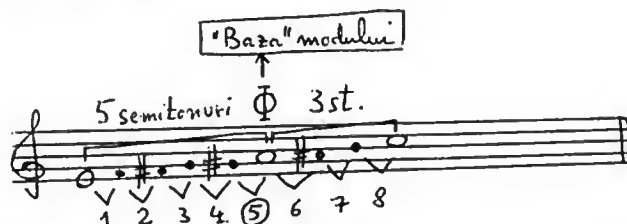


Fig. 15 - "Sectio Aurea în coordonata Spațiu."

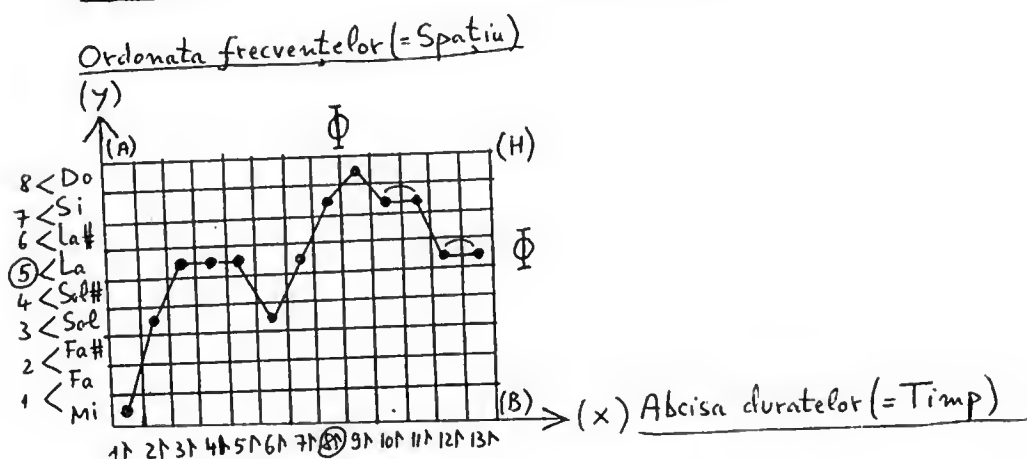


Fig. 16 - Matricea spațio-temporală a motivului "Te Deum laudamus"

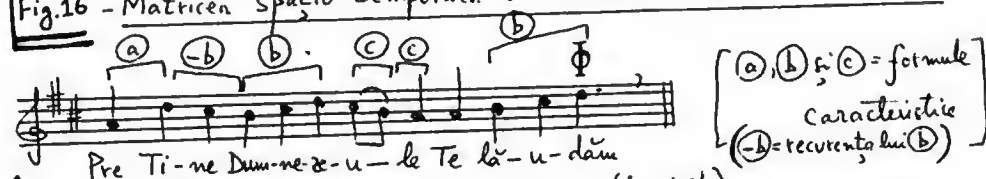


Fig. 17 - Înnul "Pre Ti-ne Dum-ne-ze-u-le Te la-u-dăm" (incipit)

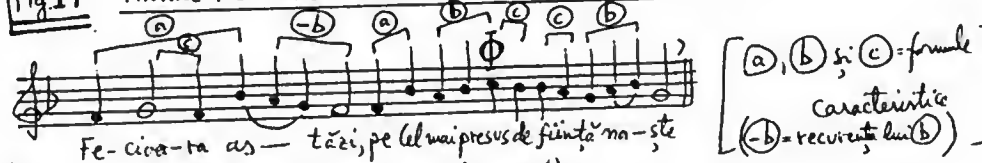
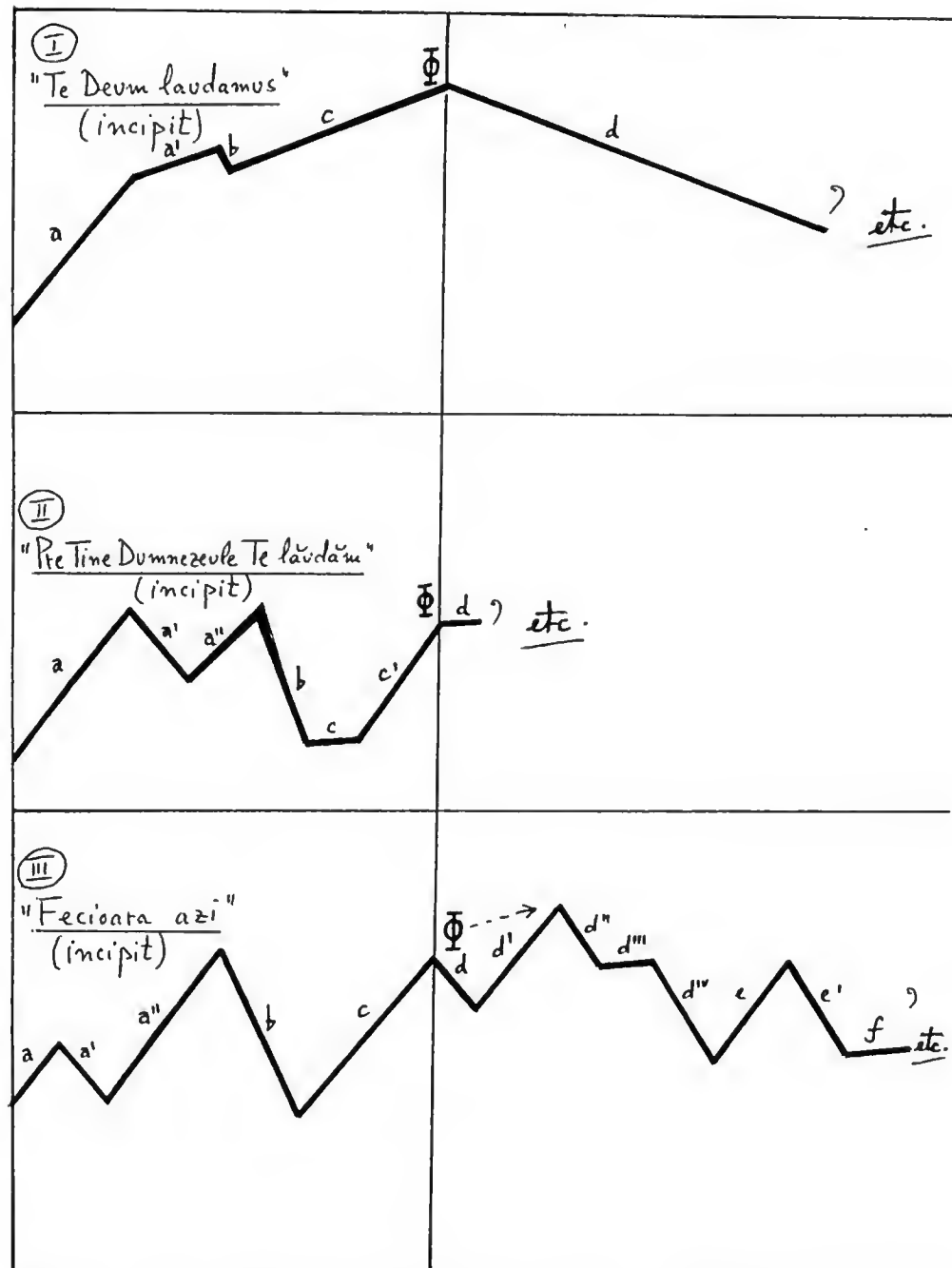


Fig. 18 Conducu "Fe-cir-a-ra as - tă-zi" (incipit)



↑ Fig.19 - Analogia profilurilor melodice ale cântărilor  
"Te Deum laudamus", "Pre Tine Dumnezeu Te laudăm"  
 și "Fecioara azi" (ultimile două reprezentând  
 proiecții anamorfotice ale primei).

În concluzie, subliniind importanța excepțională a operei teoretice și practice a Sfântului Niceta în contextul ecumenicității patristice din secolele IV și V, Preotul Prof. Dr. Ștefan Alexe reliefa faptul că "la temelia învățaturii teologice și a activității misionare a Sfântului Niceta de Remesiana a stat dragostea sa nețărmurită față de Dumnezeu și față de oameni. El a promovat ideile de pace și dragoste ca elemente indispensabile ecumenicității Bisericii. După Sfântul Niceta, dragostea și pacea se transformă în comuniunea sfinților, care este Biserica, într-un neconținut imn de laudă adus lui Dumnezeu, așa cum reiese și din minunata cântare << Te Deum laudamus >>".\*)

Cel de-al treilea mare compozitor psaltic din acea perioadă a fost Sfântul Ambrozie, episcop al Milanului între anii 374-397. Introducând în biserica occidentală liturgia după modelul patriarhilor orientali, el și-a adus și o importantă contribuție personală prin crearea unor imnodii și antifoane originale, dedicate principalelor sărbători ecleziastice.

Astfel, ca poet și compozitor cu totul remarcabil, acest Părinte al Bisericii Latine este autorul binecunoscutelor cântări "Aeternae rerum Conditor", "Deus creator omnium", "Jam surgit hora tertia" și "Intende qui regis Israel". În fluxul continuu al evoluției muzicii bisericești occidentale, stilul ambrozin s-a impus ca un factor de tranziție între cel de inspirație orientală și melodică gregoriană sintetizată la sfârșitul secolului al VII-lea. Acest proces eminamente anamorfotic este deosebit de interesant, exemplele de mai jos (Fig. 20-22, pag. 102) ilustrând într-un mod pe deplin edificator rolul muzicii ambroziene în această subtilă "mutație genetică" intervenită la nivelul aparent neesențial al ornamentației sonore, dar care a avut consecințe majore în chiar planul ethosului muzical, delimitând formal configurația melodică occidentală de cea orientală. Fenomenul "desprinderii" cântului gregorian (Fig. 22) de cel bizantin (Fig. 20) s-a efectuat deoi și prin intermediul imnodiei ambroziene (Fig. 21), în care recunoaștem atât ornamentația luxuriantă de sorginte orientală, cât și prefigurarea "ascetismului" melodic gregorian.

./.

\*) "Sfântul Niceta de Remesiana și ecumenicitatea patristică din secolele IV și V" - pag. 116)

Fig. 20-

Ode bizantină de Crăciun

E-so-se la-on thaer-ma-tu-gon des-po-tio hy-gon tha-las-ses Ky ma - etc.

Fig. 21

"Eructavit" (din Grădualul "Speciosus forma")

Cînt Ambrosian

E-ru-cta - vit cor me

Cînt Gregorian

E-ru-cta - vit cor me etc.

Fig. 22

Imn gregorian  
(Psalmul 146 în antifon)

Intonație   Initium   Flexa   Mediator

Lau-da-bo Lau-da a-ni-ma mea Do-mi-num, Lau-da-bo Do-mi-num in vi-ta me-a:

Terminatio

psallam Do-mi-no meo quān-di-u fu-e-ro

Antiphon

Lau-da-bo De-um me-um in vi-ta me-a

Această delimitare formală se va accentua în timp, prin dezvoltarea coordonatei orizontale (de factură "parlando rubato") în muzica bizantină și a celei verticale (în sistem "giusto silabic") la oîntul gregorian, ce va cunoaște evoluțiile polifonice ("punctum contra punctum") armonice ulterioare, caracteristice marilor epoci ale artei occidentale.

Dar, pentru înțelegerea plenară a naturii anamorfotice a acestei aparente disjunctii între Orient și Occident (punctată, în 1054, prin Marea Schismă), considerăm necesară detalierea problemei, printr-o analiză în paralel a trăsăturilor fundamentale ale paleo-creștinismului bizantin și, respectiv, gregorian, în speoial în secolele VII-VIII, deci în momentul cristalizării particularităților.

Pentru a defini corect muzica bizantină - ca expresie a Bisericii creștine orientale -, vom încerca să decantăm în primul rînd datele istorice ce au marcat evoluția Bizanțului în etapa ei inițială. Fondat pe malul apusean al Bosforului, pe locul vechii metropole Megara, orașul Byzantion\*) a fost atestat încă din anul 660 înainte de Hristos și a cunoscut o istorie zbuoiumată, fiind cucerit succesiv de perși (513 î.Hr.), de celti (261 î.Hr.) și de romani (69-79 d.Hr.). Distrus în anul 196 d.Hr. de Septimiu Sever și refăcut ulterior de Caracalla, orașul a fost - în perioada 268-290 - insistent atacat de goți (în timpul lui Claudius Goticul). Sub Constantin cel Mare (306-337) orașul va cunoaște o dezvoltare fără precedent, devenind Noua Romă și un adevărat simbol al creștinismului - eliberat de persecuții prin celebrul Edict de la Milan (313). Restaurat, începînd din anul 324 și declarat pe data ds 11 Mai 330 capitală a Imperiului (numit, din 395, Imperiul Roman de Răsărit), Bizanțul va fi, pînă în anul 1453, "centrul politic, economico și cultural al întregii lumi civilizate" (apud Prof.Dr.Emilian Popescu). Limba oficială pînă în secolul al VII-lea a fost latîna, romanismul constituînd astfel "unul dintre elementele de bază ale civilizației bizantine" (apud Karl Krumbacher). Acest aspect deosebit de important ne oferă și o explicație pe deplin plauzibilă a etimologiei

\*) - nume de origine tracă, schimbat la 11 Mai 330 în Constantinopol și, după 1453, în Istambul - nume derivat limba greacă: εἰς τὴν πόλιν = (merg) la capitală.

numelui propriu "ROMANIA" - semnificând "pământ roman", locuit de "români", "bizantini" fiind numiți doar locuitorii capitalei. Menționăm de asemenea că extrapolarea termenului de "bizantin" (în accepțiunea sa actuală) a intervenit mult mai târziu, în secolele XVI-XVII.

Dacă în primele șase veacuri creștine civilizația bizantină s-a dezvoltat în spiritul romanismului, începând din secolul al VII-lea (mai precis, din timpul domniei împăratului Heraclius, 610-641) se remarcă impunerea elenismului ca filon principal, determinant în sfera tuturor activităților politice, religioase, sociale și culturale. Această delimitare a constituit și una dintre cauzele cele mai importante ale accentuării treptate a disensiunilor în raport<sup>cu</sup> Apusul, reflectate în plan religios prin apariția iconoclasmului, a schismei și a cruciadelor.

O altă oordonată esențială în analiza noastră este cea a periodizării. Astfel, istoria bizantinologiei admite 3 etape principale: cea bizantină timpurie (sau romană târzie, 324-632), cea a Evului Mediu bizantin (subdivizată în epoca medievală timpurie - 632-1025- și în epoca medievală târzie - 1025-1204) și cea bizantină târzie (1204-1453, deci până la căderea Constantinopolului sub dominația turcească).

Bizantinologia muzicală, extinzînd aria culturală<sup>neîntreruptă</sup> pînă în zilele noastre, a stabilit un alt model de periodizare, sistematizînd acest veritabil fenomen artistic "in progress" tot în 3 etape distincte: cea a stilului paleo-bizantin (sec. IV-XI), cea a stilului medio-bizantin (sec. XII-XVIII) și, în sfîrșit, cea a stilului neo-bizantin (din sec. XIX pînă în zilele noastre). "Grosso modo", dacă în etapa paleo-bizantină sînt cristalizate fundamentele, elementele "genetice" prin tehnica ecfonică, în perioada medio-bizantină se va impune notația cucuzeliană, dezvoltîndu-se (uneori în mod exacerbat) cîntul melismatic ("cantus melismaticus"); un aspect de maximă importanță este acela al apariției unor școli naționale - bine delimitate stilistic - în cadrul aceluiași univers bizantin, un exemplu edificator în acest sens oferindu-ni-l activitatea prestigioasei Școli de la Putna (sec. XVI) în contextul inconfundabilei spiritualități românești, ce a reprezentat un autentic



"Bizant după Bizant" (apud Nicolae Iorga) și în domeniul artei sunetelor. Reforma cîntului bizantin - inițiată la începutul secolului XIX de către Hrysant de Madytos, Hurmuz Hartofilax și Grigore Levitul - va aduce cu sine apariția stilului neo-bizantin, caracterizat prin sistematizarea foarte riguroasă a elementelor teoretice, prin esențializarea configurației melodice (dominate pînă atunci de o melismatică de multe ori inutilă) și, implicit, prin simplificarea notației cucuzeliene (ce devenise prolixă).

Revenind la stilul paleo-bizantin, remarcăm faptul că el corespunde - în planul istoriei bizantine - cu perioadele romană tîrzie și bizantină medievală timpurie, încadrate de anii 324 (mutarea capitalei Imperiului de la Roma la Byzantion) și 1025 (moartea împăratului Vasile II Bulgaroctonul). Luînd însă în considerare caracterul eminent ecumenic al perioadei patristice (sec. I-VIII), putem afirma oă, practic, stilul paleo-bizantin s-a impus de-abia în sec. VIII în plenitudinea caracteristicilor sale, perioada secolelor IV-VIII fiind una de acumulare și de cristalizare a elementelor specifice atât în Orient, cît și în Occident. Oricum, muzica paleo-bizantină se baza pe trei forme arhetipale: cîntările psalmodice (caracterizate prin raportarea solistului, ce interpreta psalmii, cu mulțimea credincioșilor, ce răspundea cu refrenuri ca "Aleluia" și "Kyrie eleison"), cîntările ecfonetice (definind un gen solemn, de tipul recitativului dramatic, cu mici inflexiuni melodice) și cele antifonice (distribuind alternativ discursul muzical celor două coruri participante).

Caracterul impunător, al tuturor acestor cîntări era ilustrat în plan structural printr-un text muzical esențializat la formule melodice sobre, austere (așa-numitele "cantus simplex"). Ulterior, prin specializarea unor cîntărești bisericești (melozi, imnozi, melurgi) în ambianța muzicii orientale, se va dezvolta cîntarea solistică, cu o melodică mai complexă și mai expresivă, determinînd contururi modale din ce în ce mai bine precizate. Aceste cantilene - avînd un

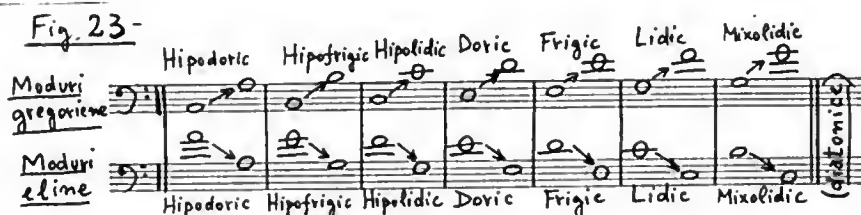
caracter eminemente liric, meditativ - au constituit o formă predilectă a epocii lui Ioan Damaschin (676-749), <sup>CC</sup>celva codificat și a sistematizat universul modal bizantin în celebrul "Ottoi" (sau "Otoesh"), carte de cult ce cuprindea oîntări de Ioan Damaschin, Anatolie - patriarh de Constantinopol, Cosma Melodul, Teodor Studitul, Iosif Studitul, Teofan Graptul, Mitrofan de Smirna, împărații Leon Filozoful și Constantin Porfirogenetul. Această complexă culegere de oîntări era esențială în definirea specificității muzicii bizantine, așa cum "Gradualul" și "Antifonarul" din anul 595 al Papei Grigore cel Mare (cca 540-604) au marcat - prin unificarea și reorganizarea oîntărilor ambroziene, galicane și mozarabe - piatra de temelie a muzicii apusene.

Interferența cu melodica orientală a psaltichiei bizantine s-a manifestat printr-o cromatică, dar și printr-o ornamentație caracteristică, luxuriantă ("cantus ornatus"), într-un moment în care ethosul gregorian își esențialinea melosul propriu, distilându-l în formulele fundamentale ("cantus firmus") ce-i pregăteau ascensiunea, acea explorare a verticalității polifonice. Mai tradiționalist, mai prudent în fața unor "inovații" ce i-ar fi putut periclita - în condițiile istorice date - identitatea ortodoxă, spiritul bizantin își definitivase deja în secolul al VIII-lea principalele coordonate teoretice și practice în domeniul muzicii - coordonate valabile și astăzi - prin cele patru ipostaze melodice de bază: cîntarea psalmodică (sau ecfonică, reprezentînd recitativul liturgic), cîntarea simplă (sau irmologică, în tempo Allegretto), cîntarea cantilenică (sau stihirică, în tempo Moderato) și cîntarea ornată (sau papadică, corespunzătoare tempourilor Lento și Adagio). Ca și în muzica antichității eline, modurile bizantine sînt de 3 tipuri: diatonice (modurile 1, 4, 5, 7 "varia" și 8), cromatice (modurile 2 și 6) și enarmonice (modurile 3, 5 "agen" și 7). Genului cromatic îi mai aparțin și unele moduri sintetice (modul "muștar", ca și o serie de scări mixte cromatico-diatonice), iar genul enarmonic mai include două moduri complementare ("nisabur" și "hisar").

Procedeele componistice bizantine continuă tradiția muzicii antice grecești în tehnica modulației și în principiul "roții" ("trohos") de multiplicare a tetracordurilor constitutive. De asemenea, sînt preluate unele sisteme ebraice de dezvoltare muzicală (prin amplificarea unor figuri melodice individualizate ca "leit-motive", prin tehnici variaționale și prin centonizare - procedeu ce aplică în arta sunetelor tehnica decorativă a mozaicului, prin sintetizarea discursului sonor din formule și fragmente pre-existente în diferite alte oîntări), ca și o serie de elemente orientale specifice (improviția și isonul). Referitor la tehnica centonizării, trebuie subliniat faptul că ea s-a păstrat și în "cantus planus"-ul gregorian.

### 1.) Modalismul oregtin

Intregul univers modal gregorian reprezintă, în fond, o anamorfoză, un "alter ego" al celui bizantin, ambele sisteme proiectând într-un plan <sup>(semantic)</sup> superior și în forme distincte experiențele antichităților iudaice și eline. Modalismul gregorian a fost astfel dedus printr-o proiecție anamorfotică ascendentă (atât în micro-cit și în macro-structură) a scărilor diatonice grecești:



Eliminând relațiile intervalice disonante (în accepțiunea tradițională, adică cele numite de greci "diafone") <sup>(compozitori gregorieni)</sup> sau redus în practică chiar <sup>(și)</sup> heptatonismul diatonic enunțat teoretic, la formule melodice consacrate (și multiplicare prin centonizare) - formule ce aveau structuri pentatonice și chiar pre-pentatonice (de fapt, un fel de sub-mulțimi modale).

Fig. 24-



Aceste scări pentatonice erau determinate prin reducerea în spațiul unei octave a unui șir de 5 cvinte sau de 5 cvarte, deci se bazau pe intervalele "sinfone" (perfect consonante) ce au generat și "organum"-ul, acea primă formă de polifonie gregoriană inițiată în secolul al IX-lea, spre sfârșitul epocii carolingiene.

Juxtapunând sistemele modale gregorian și bizantin, vom obține o imagine deosebit de interesantă, ce evidențiază cele două coordonate definitorii ale unui proces anamorfotic sonor: identitatea fondului (de

./.

fapt, a supra-sistemului referențial) și diversitatea formelor.

Fig. 25-

The figure displays two sets of musical notation comparing Gregorian and Byzantine modes. The top section, titled 'MODURI AUTENTICE', shows four modes: Doric (Mod 1), Phrygian (Mod 3), Lydian (Mod 5), and Mixolydian (Mod 7) in the Gregorian system, and their counterparts in the Byzantine system (Eh 1, Eh 2, Eh 3, Eh 4). The bottom section, titled 'MODURI PLAGALE', shows four modes: Hypodoric (Mod 2), Hypophrygian (Mod 4), Hypolydian (Mod 6), and Hypomixolydian (Mod 8) in the Gregorian system, and their counterparts in the Byzantine system (Eh 5, Eh 6, Eh 7, Eh 8). Each mode is represented by a staff with a specific key signature and a set of notes. The Byzantine system includes additional labels like 'stihiraris', 'irmologic', and 'papadic' for certain modes. A note at the bottom left states: 'NB - Modurile 1, 3, 5 și 7 se mai numesc și moduri Ambrosiene'.

Remarcăm astfel numeroase "coincidențe" cu totul neîntâmplătoare, de la structura identică a unor scări fundamentale - ca de pildă modul Doric, avînd aceeași constituție atît în ipostaza <sup>sa</sup> gregoriană cît și în cea bizantină ascendentă (ambele urmînd formula Doricului grecesc) - pînă la adoptarea aceleiași scheme de sistematizare a modurilor (autentice: Doric, Frigic, Lydic, Mixolydic; plagale: Hypo-Doric, Hypo-Frigic, Hypo-Lydic, Hypo-Mixolydic).

Diferențele formale apar la nivel micro-structural, chiar și aici respectîndu-se însă principiul generator al tetracordurilor înălțuite - "roata" ("trohos") - Totuși, ethosurile diferă uneori substanțial, ca o consecință directă a rigurozității diatonismului gregorian ce nu coincide cu complexitatea sistemului modal bizantin, incluzînd toate cele trei genuri ale antichității eline - diatonic, cromatic și enarmonic.

Spre deosebire de sistemul bizantin, constituit exclusiv prin multiplicarea tetracordurilor (de toate genurile, așa cum am arătat mai sus), în cel gregorian geneza modurilor (în ipostazele autentic/plagal) se produce prin cuplarea a două tetracorduri (diatonice) la extremitățile unui pentacord (de asemenea, diatonic):

Fig. 26 -

Mod 1 (Dorius)

Mod 2 (Hypodorius)

Mod 3 (Phrigius)

Mod 4 (Hypophrigius)

Mod 5 (Lydius)

Mod 6 (Hypolydius)

Mod 7 (Mixolydius)

Mod 8 (Hypomixolydius)

Tetracord inferior

Pentacord central

Tetracord superior

[ F = finalis; R = repercussă (tenitate)  
ST = subtonum; SST = subsemitonium ]

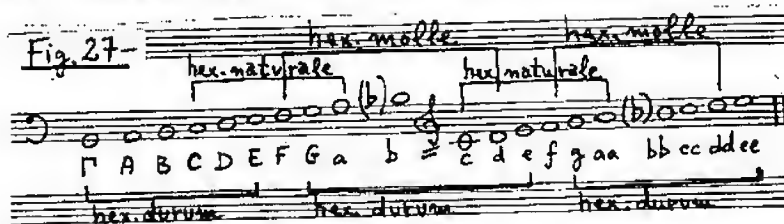
În legătură cu particularitățile cîntului gregorian, ar mai fi de semnalat două aspecte determinate de factori de natură teologică (dogmatică). Astfel, pentru purificarea artei sunetelor de orice influență a răului, a Satanei (asimilate, în hermeneutica muzicală a timpului, intervalului de cvartă mărită, ca și vocii feminine, considerate drept o manifestare a senzualismului și deci a ispitei), s-au impus următoarele măsuri de exorcizare a discursului sonor:

- cromatizarea inferioară a sunetului și becar spre si bemol, evitîndu-se astfel disonanța cvartei mărite fa-si, numite și ./.

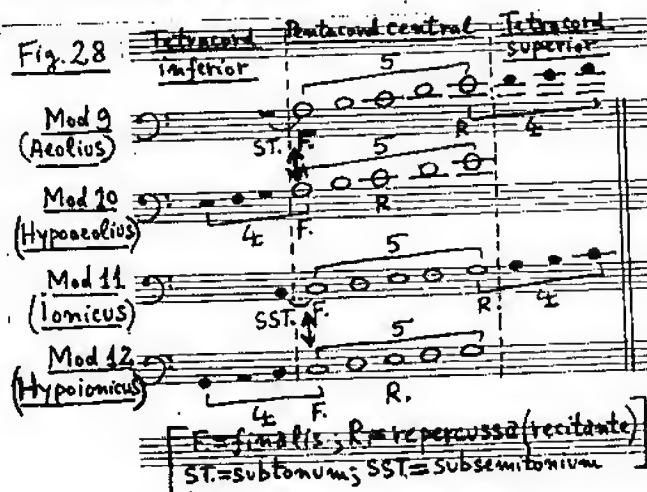
"diabolus in musica";

...eliminarea vocilor feminine din cântul gregorian, conform celebrului precept "Mulierem in ecclesiis taceant" (I Cor. XIV, 34), precept ce aplica, de fapt, o recomandare mai veche a Sfintei Scripturi - "Cu femeia cântăreață să nu fii adesea, ca nu cumva să te prindă cu meșteșugurile ei" (Înțelepciunea lui Isus Sirah 9, 4).

În sfârșit, referitor la modalismul creștin, trebuie remarcat faptul că, dacă în Orient "Octoihul" din secolul VIII al Sf. Ioan Damaschin definitivase structura sistemului modal bizantin, în Occident reforma gregoriană a fost desăvârșită <sup>(de-abia)</sup> în secolul al XVI-lea de Henricus Loritus Glareanus, cunoscând în prealabil și contribuția lui Guido d'Arezzo (secolul al XI-lea), care - în tratatul "Micrologus" - divizase diapazonul de 20 de sunete al "cantus planus"-ului în șase moduri hexacordice.



Codificarea finală a lui Glareanus - expusă în tratatul "Dodekachordon" - implică completarea celor 8 moduri gregoriene cunoscute cu încă 4 noi scări modale: Aeolius și Ionicus (ca moduri autentice) <sup>precum</sup> și Hypoaelius și Hypoionicus (ca ipostaze plagale):



Ulterior, în urma interferențelor cu diatonismul popular, cele 12 moduri ale lui Glareanus (reprezentînd stadiul maxim de dezvoltare a modalismului medieval în Occident) se vor reduce la 7 moduri formate pe treptele naturale ale scării muzicale heptacoordice: Tonicus, Dorius, Phrygius, Lydius, Mixolydius, Aeolius și Locrius.

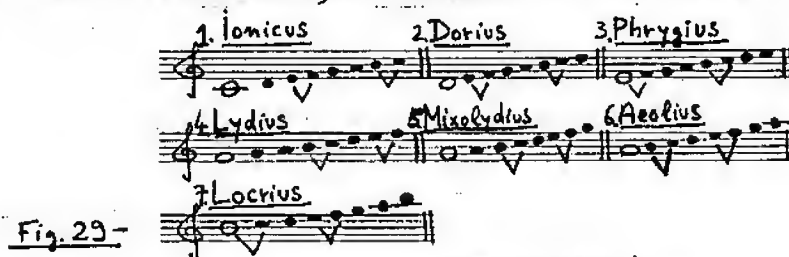


Fig. 29-

Aceasta reprezintă ultima fază a) <sup>(anamorfozei)</sup> modalismului creștin de sorginte elină, proces realizat într-un arc temporal de peste două milenii, dar implicînd și influența unor civilizații chiar mai vechi (culturile muzicale iudaică și hindusă). Încheind (prin minunata școală polifonică renașcentistă) experiența multi-milenară a modalismului, muzica europeană va păși în noua zodie a tonalismului, ce a derivat însă tot din gîndirea modală. Nu insist asupra importanței covârșitoare a limbajului tonal pentru muzica cultă în general și pentru cea sacră în special. Referindu-mă strict la evoluția diacronică a fenomenului, voi menționa următoarea etapă (dizolvanță și distructivă) marcată prin atonalismul primei jumătăți a secolului XX, o deplorabilă decădere a artei sunetelor în utopiile unui raționalism morbid, expresie a unei "gîndirii" materialist-dialectice <sup>(ce)</sup> încercă să impună un execrabil "comunism al sunetelor" ca limbaj sonor "internaționalist" (depersonalizat în planul ethosului) și ateist (negînd funcționalitatea tonală și deci, <sup>(revelația,</sup> implicînd și dimensiunea transcendentă a muzicii, pe care o înlocuia printr-un <sup>(disonante și)</sup> banal joc de aritmetică elementară, cu "serii" de sunete lipsite de sens). În ciuda imensei publicități și a unor incredibile presiuni făcute de membrii sectei "atonaliste", de orientare gnostică și hiliastă (după pretențiile inițiatorului ei, care îi prevăzuse 1000 de ani de glorie),

erezia, oa orioe erezie, a fost efemeră (a durat mai puțin de 50 de ani), iar muzica a revenit la matca fundamentală a unui modalism regenerat.

Mi-am permis acest excurs în istoria contemporană a muzicii tocmai pentru a evidenția extraordinara importanță a modalismului creștin format în perioada patristică, modalism ce ne oferă<sup>și</sup> astăzi, în ambele sale ipostaze perene - de factură bizantină și, respectiv, gregoriană -, calea sacră a unei reînvieri în spiritul și litera Legii supreme a Domnului nostru Iisus Hristos !

Înainte de a sintetiza concluziile acestei analize, considerăm oportună completarea imaginii ethosului muzical creștin din epoca patristică prin trei elemente subsidiare dimensiunii modale: ritmica, semiografia și formele muzicale paleo-creștine.

## 2.) Ritmica muzicii creștine

În coordonata ritmică, experiența bizantină demonstrează o benefică libertate conceptuală, o eterogenitate a structurilor, prin raportarea formulelor ritmice la durata etalon (utilizându-se procedee diminutive și augmentative), la sistemul de accente tone și atone (transplantând ritmurile clasice grecești - formate din longa/makros și brevis/brahis - în lumina principiului silabelor accentuate și neaccentuate inițiat de Sf. Efrem Sirul) și la tempoul cîntărilor (prin delimitarea celor patru categorii de mișcări, de natură recitativă, irmologică, stihidrică și paradică).

./.

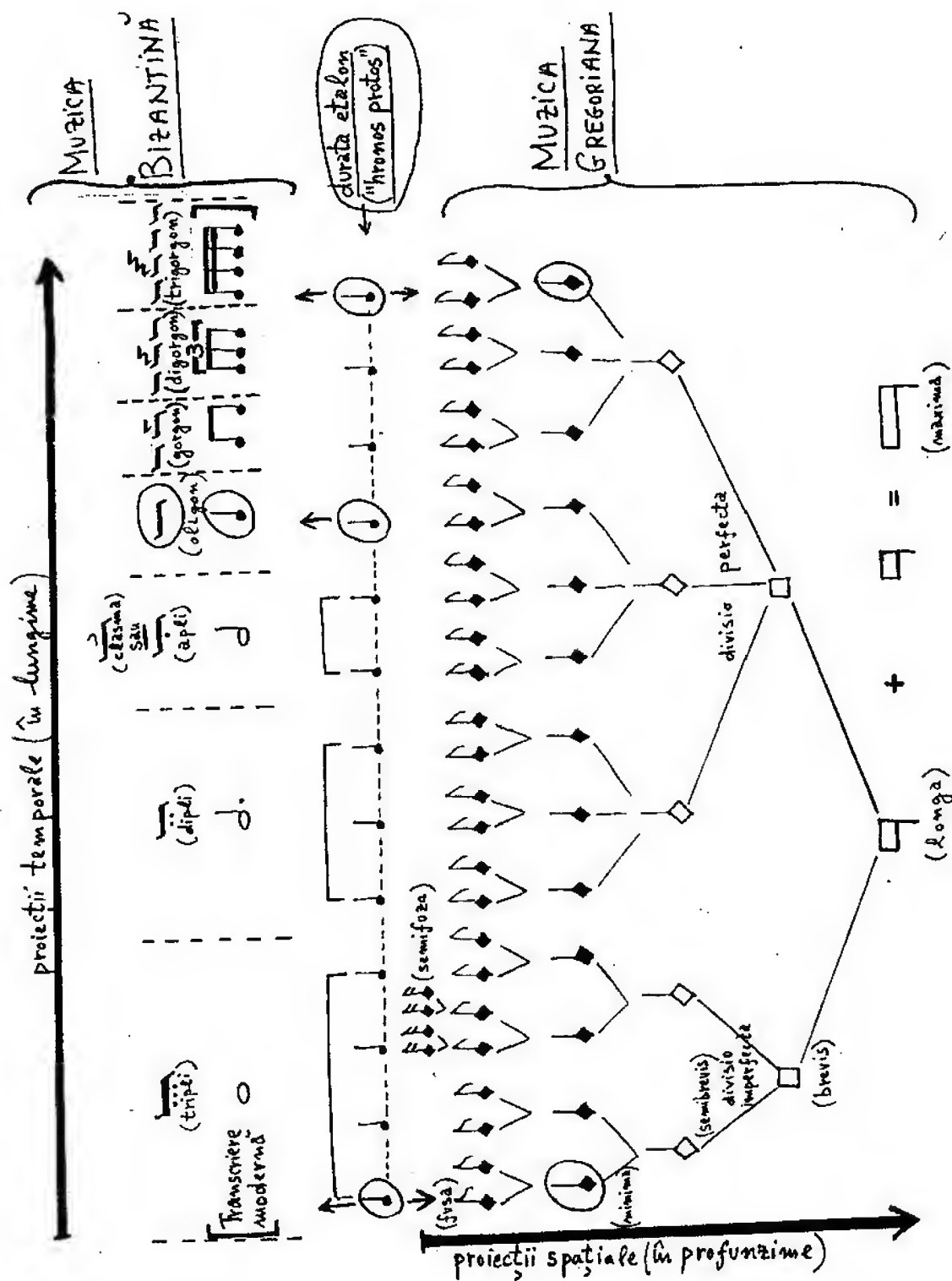


În același timp, în muzica gregoriană se dezvoltă un sistem ritmic paralel, determinat de valorile egale ale formulei fundamentale "cantus planus" (echivalenta occidentală a formulei bizantine "cantus simplex" sau "sintomon melos"). Conceptul ritmic era și aici liber, inițial materializat prin forme monodice nonmensurabile, centrate pe etalonul universal al timpului prim ("chronos protos"), ca element referențial și pentru primele două categorii <sup>(principale)</sup> de ritmuri derivate: prozodice (bazate pe alternanțele silabelor accentuate și neaccentuate - în accepțiunea dată de Sf. Efrem Sirul - și generind ritmuri silabice și silabico-melismatice) și, mai târziu (sec. IX), neumatice (divizind timpul prim în celule ternare și binare monoritmice ce alternau liber - fapt ce marchează începutul <sup>(procesului)</sup> de subordonare a configurației prozodice fluxului muzical specific, expresiei muzicale). Tot în această ordine de idei, menționăm și alte două categorii ritmice secundare: cadența "mora vocis" (notată prin semnul \*, avind efectul unei coroane moderne și deci o semnificație aparte în conturarea sintaxei melodicii gregoriene) și ritmul de inciză (sau de tăietură, implicind repartizarea ritmului prozodic la nivelul macro-structural al elementelor care compun fraza muzicală - deci, proiecția anamorfotică de la scara morfologiei literare la cea a sintaxei sonore, prin trei modele de sinteză derivate din principiul "arsis/thesis", sau elan/rezolvare). De menționat că, precizindu-și anumite structuri ritmice modale și proporționale specifice, acest sistem <sup>(si)</sup> eminamente monodic (asimilat, în sec. VII-XIII, cu direcția "Ars Antiqua") va evolua - grație tehnicii polifonice dezvoltate în Occident - în sensul perfecționării coordonatei referențiale a proporționalității duratelor și, implicit, a formelor mensurabile, definind astfel baza teoretică a Renașterii muzicale inaugurate, în sec. XIV, cu celebra școală "Ars Nova". Această importantă evoluție a ritmicii occidentale se datorează și contribuțiilor teoretice remarcabile (în spiritul silogisticii promovate de teologia scolastică medievală) ale lui Pierre de Francon de Cologne ("Ars cantus mensurabilis", cca 1260), Walter Odington ("De speculatione musices", cca 1280), Pierre de la Croix, Hyeronimus de Moravia, Joannes de Muris, Francon de Paris, Adam de Fulda și mai ales Philippe de Vitry ("Ars Nova", 1320).



Fig. 31-

ANAMORFOZELE DURATELOR BIZANTINE ȘI GREGORIENE ÎN RAPORT CU  
ETALONUL UNIVERSAL AL TIMPULUI PRIM ("CHRONOS PROTOS")



### 3.) Apariția și dezvoltarea semiografiei muzicale creștine

Motto:

"Restat, ut arbitror, musicorum voluptas: habes  
organum ex diversis fistulis, sanctorum apostolorum,  
doctorumque omnium ecclesiarum, aptatum quibusdam  
accentibus, gravi, acuto et circumflexo, quod  
musicus ille Dei Spiritus, per Verbum tangit, implet  
et resonat."  
(Patrol. Lat., LI, 856 - seo. V, predică anonimă)

În amplul proces al cristalizării sistemelor semiografice specifice, consacrate - cu precădere, după 1054 - în cele două ipostaze fundamentale, complementare ale culturii muzicale creștine, epoca patristică a avut un rol esențial tocmai în sintetizarea modalităților optime de notare a unor creații psaltice originale, din ce în ce mai complexe și avînd particularități tot mai clar definite atât în aria orientală cît și în cea occidentală.

Astfel, primul sistem adoptat de toți creștinii a fost cel ekfonetic, ale cărui izvoare se află în scrierile cuneiforme sumeriene, în semiografia iudaică (în acest sens, elocvente sînt asemănările unor manuscrise muzicale eseniene, găsite la Marea Moartă, cu anumite scrieri paleo-bizantine - aspect reliefat de cercetătoarea Răina Palikarova-Verdeil), în semnele prozodice grecești (stabilite în jurul anului 180 î.Hr. de Aristofan din Bizanț și adaptate pentru recitarea expresivă a Sfintei Scripturi <sup>(cître)</sup> de <sup>(de)</sup> Herodiamus și alți didascoli elini încă din secolul al II-lea d.Hr.) și în codurile muzicale ale sectei manicheene din secolul al III-lea (conform manuscriselor descoperite în localitatea chineză Turfun, din deșertul Gobi, în care se evidențiază unele formule de vocalizare centrate pe repetarea silabelor "iga" și "igga", ca și în vechile psalmodii siriene și bizantine).

Bazat pe o serie de semne specifice declamației - în primul rînd, pe accentele <sup>\*</sup> ascuțit (/) și grav (\) <sup>(înțîlnit și în notația masoretică)</sup> -, sistemul ekfonetic s-a răspîndit în lumea creștină în special după Edictul de la Milan (313) emis de împăratul Constantin cel Mare - act de importanță majoră, ce a oficializat creștinismul, eliminînd riscurile singeroaselor persecuții

<sup>\*</sup> - "accentus" <= "ad cantus"

∕.

(ce determinaseră caracterul secret și eminent oral al cultului în primele trei secole). Etapa scrierii ekfonetice a cunoscut trei faze (perioada arhaică - sec. IV-IX, cea clasică - sec. X-XIII și cea de decadență - sec. XIII-XV), rolul acestui sistem de notație fiind încă controversat. Astfel unii specialiști îi acordă exclusiv o funcție mnemonică (considerând semnificațiile accentelor prea vagi, prea generale), în timp cel alții (Grigore Panțiru) susțin că semiografia ekfonetică era foarte precisă, sensurile reale ale semnelor nefiind încă decodificate complet de cercetătorii contemporani. În orice caz, importanța acestui prim sistem este deosebită pentru cultura muzicală creștină, atât prin anumite elemente specifice transmise până în zilele noastre în cărți (evangeliiare, lecționare, probetologhii) și cântări bisericești (ectenile, ecfonisul), cât mai ales printr-o serie de principii ce au stat la baza dezvoltării notației diastematice.

Construit pe ideea raportului intervalo, sistemul diastematic a apărut în secolul al VI-lea, cunoscând o evoluție anamorfotică prin notațiile paralele neumatică și bizantină. Astfel, în Occident, scrierea neumatică ("neuma"\*) < "pneuma" = vânt, suflet - în limba greacă) s-a dezvoltat din acentele ekfonetice asouit ("virga" sau "virgula") și grav ("punctum"), ce aveau inițial o funcție mnemonică și sensuri destul de aproximative, desemnând doar reliefurile general ale discursului sonor (totuși, unele manuscrise din acea perioadă precizează semitonurile și notele ornamentale). Liturgia avea încă un caracter preponderent oral, utilizându-se o formă de improvizație controlată prin centonizare - tehnică preluată însă din Orient. Dar, spre deosebire de episcopii tradiționaliști (fidele Sfîinților Părinți din Orient), sacerdoșii occidentali vor oăuta să realizeze o codificare cât mai precisă a cîntului, în scopul canonizării unificării și centralizării muzicii bisericești. De altfel, și Isidor de Sevilla afirma că sunetele "mor" dacă nu sînt memorate. Acest proces de perfecționare a codificării sunetelor s-a desfășurat în mai multe etape succesive, printre care amintim: introducerea benzilor verticale cu puncte de

\* unii cercetători Consideră că, etimologic, termenul nu derivă din "πνεῦμα" (suflet), ci din "νομος" (regulă, mod, cîntare).

diferite forme (sec. X), impunerea portativului cu 4 linii ("tetragrama" lui Guido d'Arezzo, sec. XI), aplicarea notației proporționale sau mensurale, determinate de apariția în sec. IX a "organum"-ului, ca formă incipientă a polifoniei dezvoltate ulterior prin celebrele "Ars Antiqua" (sau Școala de la Notre-Dame, sec. XIII) și "Ars Nova" (reprezentată cu strălucire de Guillaume de Machault și <sup>de</sup> Philippe de Vitry în sec. XIV). De menționat că, în sintetizarea sistemului neumatic proporțional, o contribuție teoretică de maximă importanță au adus-o următoarele tratate apărute în secolul al XIII-lea: "De musica mensurabili positio" de Jean de Garlande, "Ars cantus mensurabilis" de Pierre de Francon de Cologne (cca 1260) și "De speculatione musices" de Walter Odington (cca 1260). Insistăm asupra acestui aspect deoarece timpul muzical occidental se dezvoltă - în special după apariția polifoniei - tocmai în acel spirit al măsurabilității, al verticalității, ce îl deosebește în această perspectivă de timpul muzical oriental, ce se desfășoară liber, orizontal, quasi-improvizatoric.

Întâlnirea ambelor caractere în muzica românească demonstrează o dată în plus, și în domeniul artei sunetelor, semnificația deosebită a culturii noastre de sorginte daco-romană, ca autentică sinteză a culturilor europene în axa Orient-Occident.

Sistemul diastematic bizantin (ce s-a dezvoltat în paralel cu cel neumatic occidental) se bazează pe două categorii de semne: fonetice (scrise cu cerneală neagră și reprezentând intervalele, prin "trupuri" / "sonata" și "duhuri" / "pnevmata") și afone (sau "cheironomice", scrise cu cerneală roșie și indicând duratele, nuanțele, expresia). Desfășurat în special în plan monodic, dar impunând melosului un rafinament inegalabil, foarte inedit prin inflexiunile microtonale și prin ornamentația luxuriantă, sistemul diastematic bizantin a cunoscut o evoluție complexă, structurată în perioadele: paleo-bizantină (sec. VI-XIII), medio-bizantină (sau hagiopolită, sec. XIII-XV), neo-bizantină (sau cucuzeliană, sec. XV - anul 1814) și modernă (sau chrysantica, din 1814, notația fiind valabilă și în zilele noastre). Prezentăm în continuare o diagramă a raporturilor anamorfetice stabilite de principalele elemente semiografice prozodice (accentele ascuțit și grav) în evoluția lor istorică, atât în Orientul est și în Occidentul creștin.

./.

Fig. 32- ANAMORFOZELE PRINCIPALELOR ELEMENTE SEMIOGRAFICE  
(ACCENTELE ASCUȚIT ȘI GRAV)

A.) - ACCENTUL ASCUȚIT

Prozodic → EKfonetic-simplu .... compus → Diastematic-fonetic .... cheironomic →  
 (óæta) (óæta) (óæte) (oxeia) (anatríchisma) (diple) (phtora) (psifiston)

→ Chrysantic  
 (oligon) (ipsili) (antichenoma) etc.  
 → Neumatic-drept .... cursiv .... pătrat (pe portativ) → Notatie modernă  
 (Virga, Virgula)

B.) ACCENTUL GRAV - FORMA "VARETA"

Prozodic → EKfonetic-simplu .... compus → Diastematic-fonetic .... cheironomic →  
 (vareta) (vareta) (varete) (varia) (varias) (Kentéma) (piasma) (epegema)

→ Chrysantic  
 (chentiama) (2chentiame) (hamili) etc.  
 → Neumatic-drept .... cursiv .... pătrat (pe portativ) → Notatie modernă  
 (Punctum)

B'.) ACCENTUL GRAV - FORMA "PERIOPOMÉIN"

Prozodic → EKfonetic → Diastematic-fonetic .... cheironomic →  
 (periopoméin) (kathiotí) (urmatikí) (kouphisma) (petasthé) (troniakon) (choremma)

→ Chrysantic  
 (petasti) (elafon) (ipotai) (clasma) (eteron) (psifiston) etc.  
 → Neumatic-drept .... cursiv .... pătrat (pe portativ) → Notatie modernă  
 (Torculus)

/. (după Gheorghe Ciobanu - în "Dicționarul de  
 Termeni muzicali", București, Ed. Științifică și  
 Enciclopedică, 1984 - pag. 326-339)

În sfârșit, subliniem faptul că această diagramă, ca și comentariile care o preced, se referă la etapele majore ale complexului traseu anamorfotic urmat de paleografia muzicală creștină, aceste etape fiind subdivizate la rîndul lor în faze secundare, precum și în perioade intermediare ce au avut o incontestabilă importanță în procesul formării meta-limbaajului grafic al artei sunetelor. Iată, de pildă, câteva dintre etapele secundare ale cristalizării notației gregoriene:









- 1.)  - Notație în neume-accente sangalliene (ms.359 din Saint-Gall, sec.IX)
- 2.)  - Neume-accente din Metz (ms.239 de la Laon, sec.IX-X)
- 3.)  - Neume-accente franceze (ms.zis de la Montpellier, sec.XI)
- 4.)  - Notație alfabetică (ms.zis de la Montpellier, sec.XI)
- 5.)  - Notație diastematică aquitană, cu neumele raportate la o linie ideală (Bibl.Naț., 776, sec. XI, orig.din Albi)
- 6.)  - Neume raportate la o linie scrisă, conform sistemului lui Guido d'Arezzo (gradualul din Saint-Maur-les-Fossés, sec.XII, Bibl. Naț., lat. 10.511)
- 7.)  - Notație "pătrată", folosită în sec.XIII (ediția Vaticană)
- 8.)  - Transcriere în notație modernă

Fig.33- UN INCIPIIT DIN PSALMUL LXXVI

(după Amédée Gastoué, "Arta Gregoriană", Buc., Ed.Muzicală, 1967, pag.100-101)

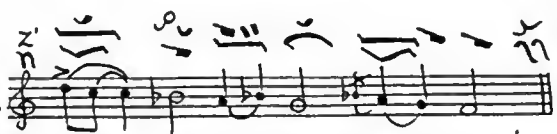
Menționăm că, în muzica bizantină, mutațiile etapelor tranzitorii s-au efectuat în sensul epurării, optimizării hermeneuticii meta-limbaajului grafic, de la codurile "esphigmenian", chartres și andreatic specifice perioadei paleo-bizantine, pînă la sistemul definitiv adoptat în urma reformei de la 1814, impuse de Mitropolitul Hrisant și teoretizate de acesta în tratatul "Isagoghi is to theoretikon ke pratikon tis ekklesiastikis musikis" (1821).

./.



Amplul proces al formării sistemelor semiografice creștine nu s-a desfășurat izolat, ci - așa cum am mai relevat - într-o permanentă conexiune cu evoluțiile modalismului, ritmicii, formelor muzicale, dar și a formularelor liturgice, influențate atât de interpretarea diferită (în Orient și în Occident) a unor elemente de natură dogmatică, cât și de o serie de factori de ordin geo-politic. În lipsa spațiului necesar detalierii tuturor acestor aspecte aparent secundare, ne-am rezumat la evidențierea relațiilor anamorfotice stabilite în perspectiva macro-structurală a procesului semiografic, reliefând constantele arhetipale în lumina diverselor ipostaze ale acestui traseu teo-istorico-muzical, a cărui "textură" pare să aibă formă unei eterofonii de micro-traiecte ce se despart și se reunesc continuu, influențându-se dar și o completându-se reciproc.

Fig. 34  
Fragment sonor  
în notatie hrisantica  
(se remarcă oligonul cu  
semnul crescent psifiston)



(exemplu extras din  
"Gramatica muzicii psaltice  
bisericești" de N. Lunge,  
București, 1951 - pag. 164)

Sla — vă Ți — e, Doa — nne!

#### 4.) Formele muzicii paleo-creștine

Și în acest domeniu distingem cu ușurință coordonatele fundamentale ale fenomenului psaltic creștin:

- originea orientală, în special prin filon ebraic (psalmodia, cîntul antifonic) și elin (litanie, imnul) - ținînd seama de factura melismatioă, vocalizată a melosului ebraic și, respectiv, de modul "giusto silabic" de structurare a imnodiei grecești antice;

- existența unui fond liturgico-muzical comun (nediferențiat deci în Orient și Occident) în primele 5-6 secole după Hristos, promovînd genuri și forme antifonice, responsoriale și imnice;

- începînd din sec. VII-VIII, aparitia fenomenului delimitării celor două ipostaze ale creștinismului muzical, fenomen consfințit prin reforma Papei Grigore cel Mare (595) și, respectiv, prin alcătuirea "Octoih"-ului de către Sf. Ioan Damaschin (la începutul sec. VIII); în domeniul propriu-zis al formelor muzicale, consemnăm apariția Condacului în Biserica Orientală (sec. VI-VII) și cristalizarea structurii muzicale a Misei (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei) în Biserica Occidentală, odată cu impunerea cîntului gregorian (în care întîlnim și primele forme tripartite).

Ilustrăm această fascinantă evoluție a imnografiei creștine în primele 8 veacuri prin tabelul cronologic și schemele anamorfotice de mai jos.

∕

TABEL CRONOLOGIC AL EVOLUTIEI MUZICII CREȘTINE ÎN PRIMELE 8 VEACURI

ORIENT - prima perioadă patristică -

- cca 90-100 - Redactarea "Apocalipsei Sfintului Ioan Teologul" și utilizarea (IV,8) formei arhaice "Trisagion" (Sanctus).
- cca 115 - Introducerea în repertoriul creștin a unui cîntec (carmen) alternat, în formă responsorială.
- cca 205-20 - Atestarea unei Prefețe înaintea consacrării (în formă redusă) și a imnului "Aleluia" în antifen, înainte și după psalmi, ca în ritualul mozaic.

ORIENT

- a doua perioadă patristică -

OCCIDENT

- |   |   |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>- <u>sfîrșitul sec.III</u> - Imn dedicat Sfintei Treimi.</li> <li>- <u>343-361</u> - Colecția laodiceeană menționează cîntări în legislația ecleziastică.</li> <li>- <u>înainte de 373</u> - Sf.Efrem Sirul compune imnuri în formă sirică, asemănătoare celor ebraice și cu refren responsorial. Constituțiile Apostolice includ cele mai vechi formulare liturgice (Liturgia clementină), alături de Liturgia alexandrină a Sf.Evanghelist Marcu și de Liturgia ierusalimiteană a Sf.Iacob, ce a stat la baza Liturghiilor Sf.Vasile cel Mare și Sf.Ioan Gură de Aur. Concomitent apare și Liturgia Darurilor mai înainte sfințite (numită și a Sf.Grigorie Dialogul), ce se slujește în Postul Mare, continuînd Comuniunea euharistică.</li> <li>- <u>sfîrșitul sec.IV</u> - Sf.Niceta de Remesiana compune celebrul imn "<u>Te Deum laudamus</u>" și scrie tratatele muzicale</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- <u>înainte de 335</u> - Școală de cînt bisericesc fondată de ep.Silvestru al Romei.</li> <li>- <u>înainte de 355</u> - Trei imnuri dedicate Trinității de Marius Victorinus (formă responsorială cu refren).</li> <li>- <u>360</u> - Hilaire de Poitiers compune imnuri creștine.</li> <li>- <u>386</u> - Școală de cînt bisericesc fondată de Sf.Ambrozie, episcop de Milan, creator al unui formular liturgic specific (așa-numitul "<u>rit ambrozi-an</u>") împlinînd și îmbogățirea cîntului ecleziastic cu teme de sorginte populară, adaptate rigorilor dogmatico-estetice (conforme principiului "<u>Magnum plume unitatis vinculum, in unum chorus totius numerum plebis coire</u>") ale texturilor sonore de tip "<u>cantus planus</u>", avînd ambitusuri modale lărgite la intervale de cvintă și sextă (ca de pildă în "<u>Aeterne rerum conditor</u>" și "<u>Aeterne Christi munera</u>" - cîntări atribuite Sf.Ambrozie). În evoluția muzicii bisericești, stilul ambrozi-an face tranziția între cîntul Bizantin și cel gregorian. Bucurîndu-se de o mare popularitate în s.IV, ritul ambrozian s-a extins ulterior pînă în zona Munților Pirinei,</li> <li>- <u>sfîrșitul sec.IV</u> - Constituirea unui tipic al sărbătorilor variabil, diferit de forma orientală fixă. Fer.Augustin scrie tratatul "<u>De musica</u>", menționînd</li> </ul> |
|---|---|

./.

"De vigiliis servorum Dei"  
și "De psalmodiae bono" -

- lucrări ce marchează o contribuție esențială în definirea specificității limbajului muzical creștin în contextul ecumenicității patristice.

"jubilus"-ul vocalizat și psalmii din Offertorium și Communio. Pe lângă cîntul responsorial se dezvoltă și cel antifonic.

- 440-61 - Ep. Leon I al Romei alcătuiește un sacramentar menit să fixeze repertoriul variabil; elementele reunite vor forma "cîntul anual" prin adăugarea gradualului, sau a listei de cîntări.

- a treia perioadă patristică -

- 492-96

- Ep. Gelasiu I al Romei reface sacramentarul lui Leon I, compune imnuri în formă ambroziană și o litanie diaconală pentru începutul missei.

- începutul sec. VI - Roman Melodul desăvîrșește forma imnului bizantin, fiind supranumit "alăuta dumnezeescului Duh". Celebrul său imn "Teofoara azi" a fost scris în urma apariției în vis a Maicii Domnului. Prin creația sa, impune forma de condac (Kontakion), ce se va dezvoltă pînă în sec. VII. și, după o perioadă de decădere (în sec. VIII) se va reintegra în imnografia bizantină.

- începutul sec. VI - Ep. Simah al Romei impune imnul "Gloria in excelsis" în fiecare Duminică și la sărbătorile sfinților (înainte nu se cînta deoit la Crăciun). Apare tratatul "De institutionibus musicae" de Severinus Boethius, ce preia modurile eline, dîndu-le un sens ascendent. Adept al concepției pytagoreice, Boethius era considerat o "autoritate supremă" a muzicii romane, prefigurînd baza teoretică a reformei gregoriene.

- 529 - Canonul 3 al sinodului de la Vaison prevede introducerea în toate missele a imnurilor "Kyrie eleison" și "Sanctus".

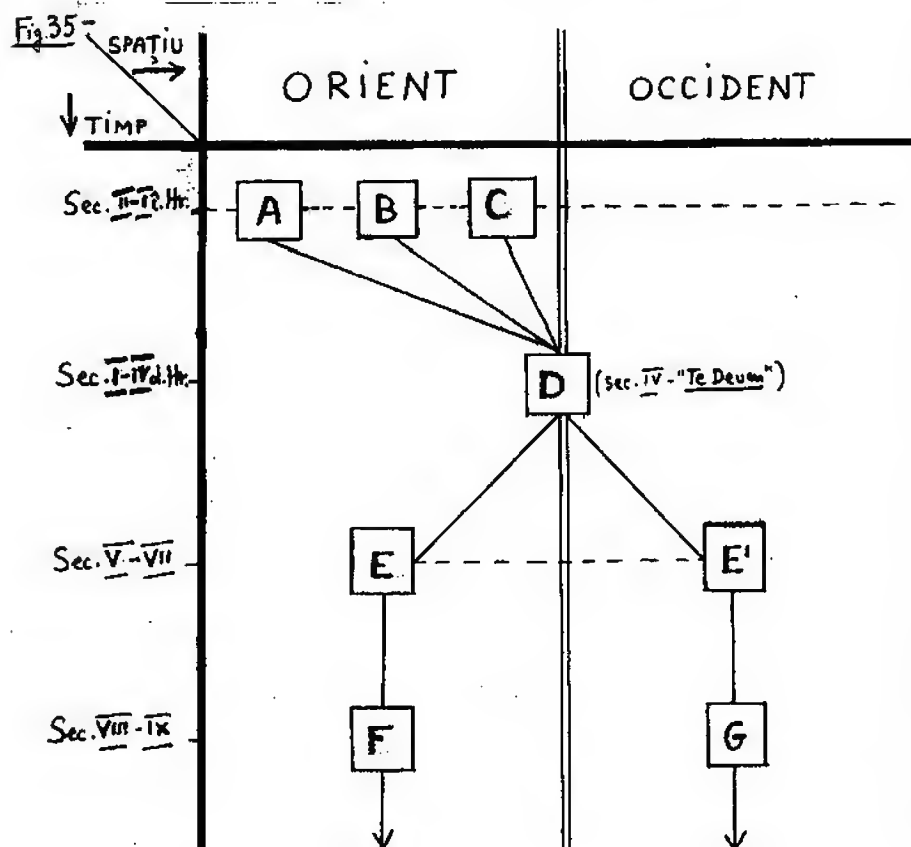
- 595 - Reforma Papei Grigore cel Mare, unificînd muzica occidentală în toate ipostazele anterior manifestate (celtice, gallo-iberice, hispanice, ambroziene și romane)

./.

- inceputul sec. VIII - Mitropolitul Andrei de Gortina împreună cu Sf. Ioan Damaschin și fratele său Cosma de Ierusalim stabilesc forma canonului. Prin perenul său "Octoih", Sf. Ioan Damaschin desăvârșește cîntarea bisericească ortodoxă.

- 687-701 - Ep. Sergiu al Romei introduce imnul "Agnus Dei" în misă.

Putem vedea procesul anamorfotic al evoluției istorice a imnografiei creștine în primele 8 veacuri printr-o matrice spațio-temporală, în care marcăm cu [A] litania hindusă, cu [B] psalmodia ebraică, cu [C] imnul păgîn (greco-roman), cu [D] primul imn creștin de largă circulație ("Te Deum" de Niceta de Remesiana), cu [E-E'] forma bistructurală a unor imnuri creștine timpurii, cu [F] ipostaza imnică bizantină și cu [G] cea gregoriană:



Centrind și detaliind (la nivelul modurilor) imaginea, sintetizăm următoarea structură, a cărei configurație se fundamentează pe 8 modele sonore sacre caracteristice spațiilor și perioadelor analizate:

Fig. 36-

**A** Săman Hindu  $\times 3$   $\times 3$   $\text{||} (\text{sec. II f. Hr.})$   
hā - u āj - ya - do - ham etc.

**B** Pentateuh  $\times 3$   $\text{||} (\text{sec. II f. Hr.})$   
Ugah - tam a - gudat e - zob etc.

**C** Primul imn delfic  $\text{||} (\text{sec. III f. Hr.})$   
ke - klyth He - li - Ko - na ba - thy - den - don hai etc.

**D** "Te Deum" de Niceta de Remesiāna  $\text{||} (\text{sec. IV})$   
Te De - um lau - da - mus etc.

**E'** Benevent (Italia)  $\text{||} (\text{sec. VI})$   
gūm - do in cru - ce con - fi - xant in i -

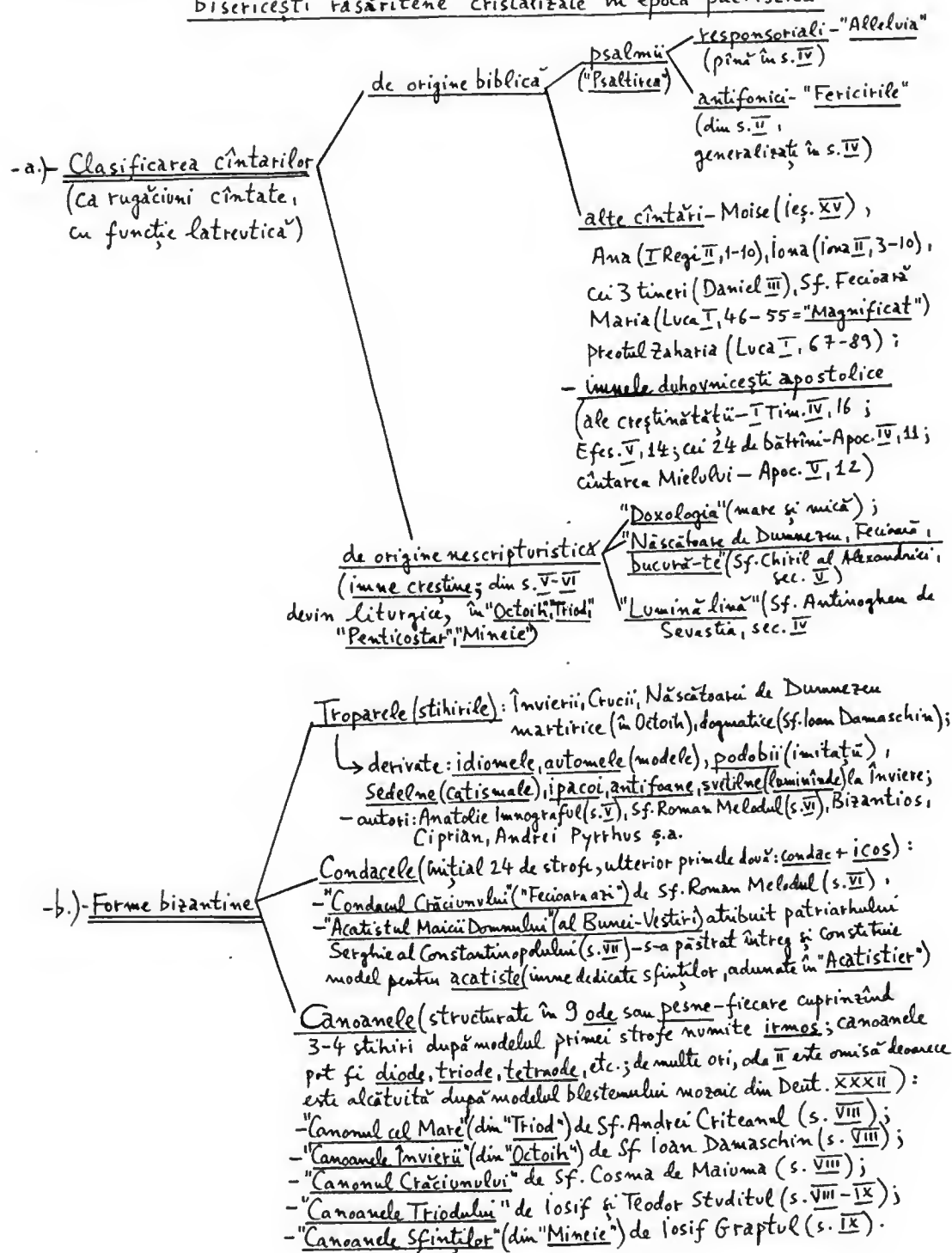
**E** Bizant  $\text{||} (\text{sec. VI})$   
te to stav ro pros - i - lo - san pa - ra - no -

$\text{||} (\text{sec. VI})$   
gui Do - mi - num glo - ri - ae! a - it ad - e - os: etc.  
- mi ton Ki - ri - on tis do - xis, e - vo - a pros av - tous:

**G** Cânt gregorian  $\text{||} (\text{sec. VII})$   
Ky - ri - e e - lé - i - son etc.

**F** "Strigările" după Ioan Damaschin (interpretate de Petru Lampadarie)  $\text{||} (\text{sec. IX})$   
Ky ri e etc.

Fig.37 - Tabelul sinoptic al principalelor forme muzicale  
bisericești răsăritene cristalizate în epoca patristică



După primele 8 veacuri, putem astfel delimita două ipostaze (sau, mai corect în acest caz, ipostasuri - adică, în limbaj teologic, realități cu un conținut specific prin care se deosebesc de altele de aceeași natură) în muzica Răsăritului și Apusului eminate creștin al Europei:

- psaltichia (sau papadachia) bizantină, bogată în melisme dar solemnă în caracter, utilizând - după modelul marilor imnozi și melozi - structuri antifonice și responsoriale în genuri și forme tipice (imne, canoane, condace, irmoase, tropare, idiomele, etc. - cf. Fig. 37, pag. 130; menționăm și existența unor coruri foarte mari, ca de pildă la Catedrala Sf. Sofia din Constantinopol, incluzând 555 de interpreți profesioniști în timpul lui Justinian și pînă la 600 sub Heraclius;

- cîntul gregorian, mai simplu și exclusiv diatonic ("cantus planus"), grupînd în "Antiphonarium" și în "Liber Gradualis" piese vocale în diferite genuri proprii (imne, jubilații, secvențe, tropi, antiene, etc.);

Între aceste forme răsăritene și apusene, deja statuate ca atare în sec. VIII, putem descoperi și unele identități melodice - reminiscențe ale perioadei "fondului comun" din primele 5-6 secole, adică din perioada ecumenismului patristic -, ca de pildă între anumite irmoase bizantine (avîndu-și originea în "ris-qôlo"-urile sirienilor) și antifoanele gregoriene.

Fig. 38 - "Credo-ul Sinodului I Ecumenic de la Niceea  
(cea mai veche cîntare păstrată integral)

Arhetip  
psalmodic  
paleo-creștin

Oda 3 din Protos Canonul 18  
(cf. MMB Transcripția VI, pag. 101)

Itmos  
bizantin

Antifon  
gregorian

În sfîrșit, trebuie să mai remarcăm că, dacă în general structura cîntărilor bizantine și gregoriene era determinată prin procedeul centonizării (implicînd și o continuă "variație în lanț"), mai întîlnim - în special în muzica apuseană - și unele interesante prefigurări ale formei tripartite, ca de exemplu în cîntarea "Alleluia" (Fig. 39, pag. 132), avînd schema formei:

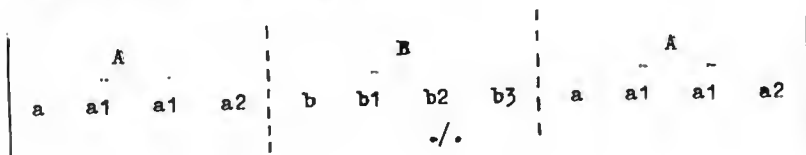


Fig. 39 - "Alleluia" din "Communio" pentru martirii pontifi



### 5.) Concluzii

Analizând anumite aspecte definitorii ale raportului anamorfotic Orient-Occident în muzica epocii patristice, putem sintetiza câteva concluzii semnificative nu numai pentru perioada amintită, ci chiar și pentru întreg destinul creștinismului muzical. O primă idee s-ar referi astfel la importanța deosebită a epocii patristice în formularea principalelor norme ale muzicii bisericești, de la datele ei fundamentale (modalism, ritmică, forme liturgico-muzicale) pînă la subtilele coordonate dogmatico-estetice. În acest sens, remarcăm aparitia diferențierilor ce încep să se manifeste în cea de a treia perioadă patristică (461-749), odată cu dezvoltarea poeziei imnologice. Avînd o natură pur formală, aceste diferențieri nu au afectat însă ethosul primordial al psalmodiei creștine nici chiar după Marea Schismă din anul 1054 - act eminamente politic, determinat de factori externi, circumstanțiali: controversa pascală (sec. II) dintre Policarp al Smirnei și Anicet al Romei, în timpul împăratului Antonin Piul (155); discuțiile dintre Calist și Ipolit (sec. III) în legătură cu alegerea Episcopului Romei; atitudinea adoptată - din inițiativa Sf. Ciprian al Cartaginei - față de apostaziați ("lapsi") în epoca perseușilor; condamnarea donatismului (ce apăruse în cadrul Bisericii Africane pe fondul concepției novățienilor ce susțineau că valabilitatea Tainelor este condiționată de sfințenia administratorului) la Sinodul de la Cartagina (411); influența pelagianismului (eres de mari proporții apărut în sec. V, impunînd o concepție raționalistă ce ataca antropologia și soteriologia creștină) în gîndirea scolastică apuseană, condamnată ferm de Părinții Răsăriteni și în special de Patriarhul Fotie al Constantinopolului (sec. IX).

Raportate însă la indestructibilul fond comun spiritual sublimat prin Sfînta Scriptură, toate aceste cauze ale "rupturii" din 1054 sînt, evident, superficiale - fapt ce a determinat și ridicarea anatemei de către Patriarhul Atenagoras al Constantinopolului (1949-1972) și de Papa Paul al VI-lea (1963-1978) în anul 1965, printr-un act confirmat și cu ocazia Conciliului II Vatican\*).

Astfel, ceea ce a unit dintotdeauna, unește și va uni în veci spiritualitatea creștină este tocmai esența revelatorie a credinței noastre în Mîntuitorul IISUS HRISTOS, Fiul lui Dumnezeu !

✓.

\* - cf. "Unitatis Redintegratio" - Cap. III - I (14-18)



Spre deosebire de filosofia antică păgână - ce a creat în mod artificial o dihotomie între spirit și materie, între "res cogitans" și "res extensa" - teologia creștină a afirmat, prin tezele Sfinților Părinți ai Bisericii (în special Atanasie al Alexandriei, Vasile cel Mare și Maxim Mărturisitorul), tocmai primordialitatea spiritului, ca factor esențial, determinant, generator în raport cu materia. Această viziune revelată a Sfinților Părinți a demonstrat încă din primele 5-6 secole d.Hr. că "întreg universul văzut este întemeiat pe o raționalitate interioară ce constituie structura lui logică și spirituală" (apud Pr. Prof. Dr. Dumitru Popescu, "Învie și cultură"), sau - în terminologia științifică a sec. XX - că "lumea văzută este fundamentată prin particule nevăzute, că spiritul și materia, macrocosmosul și microcosmosul, nu mai sînt două realități separate, fiindcă materia nu este decît concentrare de energie și spirit" (ibidem). Definind materia drept "rezultatul unor schimbări relaționale între entități nonmateriale", fizica fundamentală (și în special cea cuantică) a pășit definitiv pe calea adevărată a transcendenței divine, supranaturale. Depășind deci falsa dihotomie dintre spirit și materie lansată de Aristotel și preluată de Descartes (în "Règles pour la direction de l'esprit"-1628 și în "Discours de la méthode"-1637), dar și de Kant (în "Critica judecării" și în "Fundamentul metafizicii obiceiturilor"), cultura contemporană revine pe făgașul original al recunoașterii Revelației dumnezeiești ca vector determinant al actului creator în toate ipostazele sale.

Astfel, prin factorul comun al Revelației divine, creștinismul se identifică cu muzica, ca manifestare a transcendenței sunetelor. În această ordine de idei, marele muzician și fenomenolog român Sergiu Celibidache consideră că "arta sunetelor este cel mai scurt drum către eliberare (...)  
Dumnezeu este libertate (...) Așa că asta este absolut adevărat - esența omului fiind divină, el își găsește în libertate scopul întregii existențe...  
Muzica nu este ceva. Nu este existențială(...) Sunetul, care nu e muzică,

./.

poate, sub condiție specială, să devină muzică (...). Deci sunetul nu este muzică, ci sunetul prelucrat din punct de vedere spiritual de către conștiința omului, poate să ajungă la ceea ce noi numim - fără să putem defini - muzică (...). Nu există muzică "în sine". Spiritul poate ordona sunetul în așa fel încît să-ți dea posibilitatea să treci peste sunet, să transcezi<sup>\*)</sup> sunetul... Există atîtea aspecte ale vieții, pe care noi nu le vedem. Dar noi nu le vedem nu pentru că nu avem ochi, ci pentru că conștiința noastră este angajată altundeva..." Expresie a Sfîntului Duș, "muzica nu are durată". Sunetul, ca manifestare posibilă a muzicii, ca "vehicul" transcendențial, îi oferă temporalitate, dar de fapt muzica există în afara timpului. Ea are o dialectică sacră, pendulînd între octava "astrală" și cea "profundă", în așteptarea Revelației... În această perspectivă, viziunea lui Celibidache se identifică cu teologia revelată a Sfinților Părinți orientali. Ea accede la esența adevărului, reflectînd realitatea în virtutea unei moralități fundamentale, cosmice, divine. Aceste trăsături îi conferă o extraordinară forță de <sup>(de fapt)</sup>persuasiune, dar și perenitate, <sup>aceia</sup> atemporalitate ce sublimază marile valori ale Umanității printr-o detașare suverană, independentă de aspectele efemere, periferice, artificiale, ce sînt transgresate în marea trasee metafizic pe calea luminată a Adevărului. Concepția fenomenologică a lui Celibidache nu este "originală" în sensul superficial și atît de vulgar pe care "filosofia" și "cultura" ateistă a încercat, cu trufie luciferică, să îl impună, atît în viața socială cît și în cea artistică, prin așa-zisa "avangardă". Afirmînd că "nu-i nimic mai ne-original decît tendința de a fi original", Celibidache are în schimb o viziune "originară", arhetipală, ce sondează profunzimile infinite ale metafizicii într-o fascinantă perspectivă macro-cosmică, explorînd prin sunet domeniul primordial al Revelației divine ca factor purificator, ca expresie a acelei înălțări pe care anticii o numeau "katharsis". La confluență cu poetica matematicilor superioare și fizicii cuantice - ambele profund marcate de metafizica probabilistică - fenomenologia lui

<sup>\*)</sup>-în sens kantian, ca depășire a limitei cunoașterii experimentale, a realității perceptibile

Celibidache reformulează în sens anamorfotic prin meta-limbajul eminent alegeric al muzicii acele idei esențiale pe care Sfinții Părinți le-au descoperit prin dumnezeiască Revelație încă din primele opt veacuri ale creștinismului, sintetizând astfel criteriile dogmatice ale Predaniei.

Reîntoarcerea științei și culturii - după experiența tragică a "ateismului" și a "materialismului dialectic" ce a terorizat istoria secolului XX - pe calea cea adevărată a Bisericii demonstrează, o dată în plus, importanța excepțională a epocii patristice în orientarea umanității spre Lumina cea adevărată, ce din Lumină a purces, căci Sfânta Tradiție este chiar viața Bisericii în Duhul Sfânt !

"Mergeți, învățați toate neamurile, botezându-le în numele Tatălui și al Fiului și al Sfântului Duh, învățându-i să păzească toate câte v-am poruncit vouă, și iată Eu cu voi sînt în toate zilele pînă la sfîrșitul veacului"(Matei 28, 19-20) - spunea Mîntuitorul, îndemnîndu-i la propăvăduirea pe Sfinții Apostoli, ai căror urmași direcți au alcătuit - prin opera lor, ea și prin sublimul, supremul lor exemplu martirologic - Sfînta Tradiție.

Rolul muzicii sacre în epoca patristică ne apare astfel mai bine conturat, el reprezentînd (prin unitatea multiplelor proiecții anamorfotice) o adevărată matrice a evoluției ulterioare a artei sunetelor. Izvorită prin dumnezeiască revelație din credința cea dreaptă, muzica a fost și poate redeveni în plan artistic ceea ce reprezintă eterna Biserică în perspectiva posterității, într-o perfectă identitate divino-umană.

.-----.

#### Capitolul IV

#### REFORMULĂRI ALE TIMPULUI, SPAȚIULUI MODAL ȘI FORMELOR MUZICALE LITURGICE

Motto:

"Și ofintau o cîntare nouă..."

Apocalipsa XIV, 3

#### A.) Anamorfozele timpului muzical - de la ritmurile poetice la structuri heterometrice

Motto:

"La început era Cuvîntul și Cuvîntul era  
la Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvîntul."

Ioan I, 1

Dimensiunea metru-ritmică este esențială în definirea domeniului eminamente temporal al artei sunetelor. În acest context, desigur, relațiile de tip anamorfotic pot avea un rol determinant în realizarea unui proces sonor complex - de la nivelul micro- până la cel macro-structural.

Ilustrăm astfel în cele ce urmează tocmai prefigurarea unui asemenea proces anamorfotic, generat - prin proliferare progresivă - de la o celulă primară, reprezentată printr-o formulă ritmică sub-motivică, pe care o considerăm - cel puțin teoretic - drept indivizibilă. Urmînd o anumită experiență istorică multi-milenară, vom deduce în primul rînd această celulă sonoră dintr-un domeniu sacru, cursă fundamentală de inspirație a muzicii bisericești: Sfînta Scriptură.

Găsim aici o serie de nume proprii de sorginte ebraică, avînd o structură ritmică (a silabelor) foarte sugestivă. Acest ritm poetic compus, de tipul "peon IV" (piric + iambic), stă astfel la baza numelor patriarhului Aminadáv (Matei I,4), a arhieraului Melchisedéc (Evrei VII,17,21), a orașelor Ierusalîm (3 Regi II,36), Ghénizarét (Mt.XIV,34), Harmaghedón (Har-Megidón - Apoc.XVI,16), a apostolului Vartoloméu, ca și a altor nume biblice cu o importanță deosebită în contextul simbolismului scripturistic.

Convertirea ritmului poetic "peon IV" în muzică (Fig. 1) duce la crearea unei formule ritmice frecvent utilizate de-a lungul timpului, așa cum se poate remarca și în exemplele reproduse în Fig. 2-6.

./.

Fig. 1

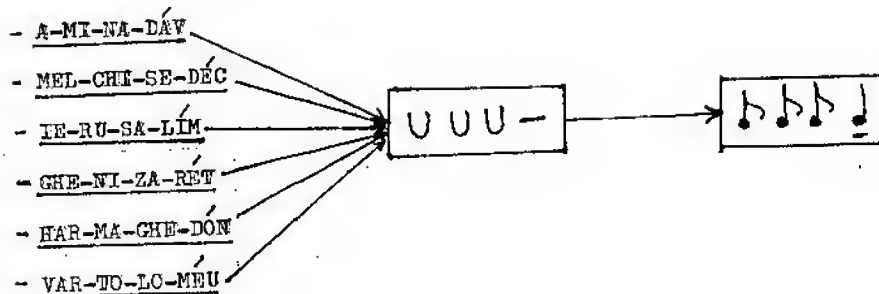


Fig. 2

- RITM BIZANTIN (Panikida - Trepar)

*Allegretto* *p*

un-de totî Sfin-tî Tai se o-dih-nese

[din Nicolae Lungu, Ene Branighe, Grigore Costea: *Studii teologice* 1-2/1964 - pag. 56]

Fig. 3

- RITM AMBROZIAN (Aeterna Rerum Conditur)

*Moderato*

Et tem-po-rum das tem-po-ra

[din Victor Ginsburg: *Principii fundamentale în teoria muzicii* - pag. 208]

Fig. 4

- RITM GREGORIAN (Dies Irae)

*♩ = 160*

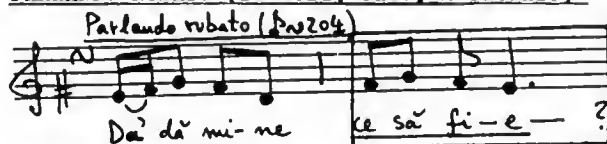
Di-es i-rae di-es il-la

[din \* \* \* : *Liber Usualis*]

Fig. 5

## - RITMURI POPULARE ROMÂNEȘTI

PARLANDO RUBATO (Tu meri, bade, -n cătănie)

[din Traian Mîrza :  
Folclor musical din  
Bihor - pag. 278]

GIUSTO SILABIC (Mera mortului)

[din Traian Mîrza :  
Folclor musical din  
Bihor - pag. 212]

AKSAK (Chemarea Iancului)

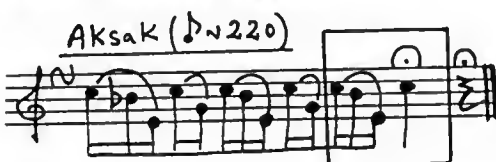
[din Corneliu Dan Georgescu :  
Repertoriul păstoresc  
Semnale de buciuri - pag. 219]

Fig. 6

## - RITMURI DIN MUZICA CULTĂ

W.A. MOZART - Simfonia în Re major KV 504 (Finale)



[Edition Peters - pag. 52]

L.v. BEETHOVEN - Simfonia a V-a (partea I, "motivul destinului")

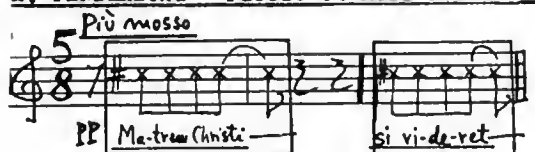


[Edition Peters - pag. 3]

R. STRAUSS - Peemul simfonic "Till Eulenspiegel" (motivul lui Till)

[Edition Peters - pag. 3]  
NB - structura "tribrah + troheu" a motivului  
tinde - ca expresie - spre "peon IV"

K. PENDEBECKI - Passie et Mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam



[Edition PWM - pag. 96]

Putem considera astfel toate aceste cazuri drept proiecții anamorfotice ale arhetipului sonor dedus din acel ritm poetic binecunoscut încă din antichitate. Proliferarea muzicală a arhetipului poate urma mai multe căi specifice ritmicii, prin soluții modulante sau/și repetitive.

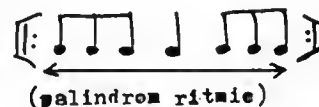
În grupa factorilor modulanti, includem atât mutațiile ritmice simple (Fig. 7-9) oglindesc recurențele, diminuările, augmentările - cuprinzând și cele "cu valori adăugate" propuse de Messiaen), oft și alte procedee tipice travaliului anamorfotio (incluziuni, intersecții, reuniuni, diferențe, diferențe simetrice, complementarități, dispersări și defazări progresive - ilustrate în Fig. 10-17).

În acest domeniu al factorilor modulanti, tempoul (viteza de derulare a discursului sonor) reprezintă un parametru esențial al anamorfotei ritmice. Astfel, dacă într-o evoluție lineară fluctuațiile de tempo (Fig. 18) pot produce mutații semantice majore aceluiaș text muzical, în perspectiva politempiei structurale (analizate în "teoria timpului polimodular" emisă de Dr. Mihai Brediceanu și descrisă în Fig. 19) mutațiile de tip agogic pot fi multiplicare într-un număr nedeterminat de dimensiuni (în special în cazul structurilor heterometrice).

Fig. 7

- RECURENȚA

III - Face excepție formulele non-retrogradabile:



(palindrom ritmic)

În topica lingvistică, palindromul este ilustrat prin "chiasmus" - figură de stil des utilizată atât în literatura latină ("Pro vita hominis nisi hominis vita reddatur..." - Caes. B.G., VI, 16), cit și în cea patristică greacă (ca de pildă în următorul text creștin datînd din sec. IV - text ce era gravat pe vasele circulare, putînd fi astfel citit în ambele sensuri:

<<ΝΙΨΟΝ ΑΝΟΜΗΜΑΤΑ ΜΗ ΜΟΝΑΝ ΟΨΙΝ>>\*

- transliterat "nîpson anomîmata mî monan opsîn")

"Chiasmus" (litera grecească X, ce se citește "hi"):

"Vita hominis"

"hominis vita"

Fig. 8

- DIMINUAREA

Formula α

Rata

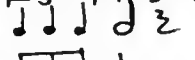
Formula β



- 1/2 →



- 1/3 →



- 1/4 →



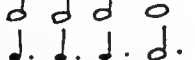
- 1/5 →



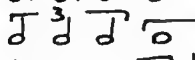
Fig. 9

- AUGMENTAREA

+ 1/4 →



+ 1/3 →



+ 1/2 →

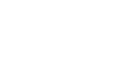
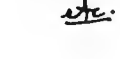
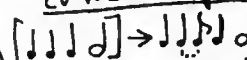


+ 1/5 →



etc.

cu valori adăugate



\*)"Șterge nelegiuirile, nu doar le prive!"

Fig. 10

- Fig. 10  
- INCLUZIUNEA RITMICA  $\{\text{III}\} \subset \{\text{III} \mid \text{III}\}$

- subritmuri:  $\{m\}, \{l\}, \{ml\}, \{lm\}, \{mlm\}$

Fig. 11

- INTERSECTIA A 2 RITMURI  $\{III, III\} \cap \{VII, III, VII, III\} = \{VII, VII\}$

Fig. 12

- Fig. 12  
- REUNIUNEA A 2 RITMURI  $\{m|m\} \cup \{n|n\} = \{m \quad m \quad n \quad n\}$

Fig. 13

- Fig. 13  
DIFERENZA A 2 RITMURI  $\{\pi | \pi\} - \{ \gamma \beta \pi \gamma \beta \} = \{ \beta \gamma \pi \beta \gamma \}$

Fig. 14

- DIFERENȚA SIMETRICĂ A 2 RITMURI

DIFERENTA SIMETRICA A 2 RITMURI

$$\{m|m\} \oplus \{y \wedge z \vee y \wedge z\} = [\{m|m\} \cup \{y \wedge z \vee y \wedge z\}] -$$

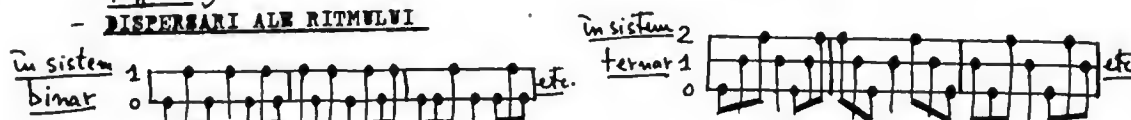
$$-[\{m, n\} \cap \{y, z, w, v\}] = \{\overline{m}, \overline{n}\} - \{y, z, w, v\} = \{\overline{y}, \overline{w}, \overline{v}\}$$

Fig. 15

- COMPLEMENTARITATEA RITMURILOR  $\{m \text{ } \wedge \text{ } m\} \sim \{- \text{ } \wedge \text{ } z\}$

Fig. 16

- DISPENSARI AL RITMULUI



**Fig. 17 - DEFAZĂRI PROGRESIVE ALE RITMULUI**

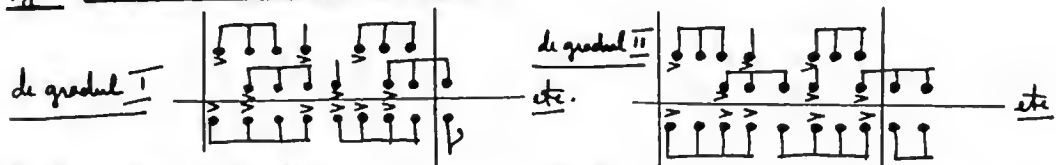
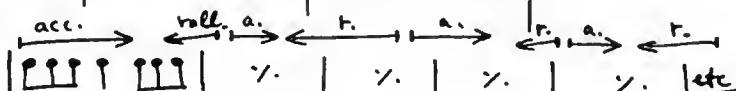
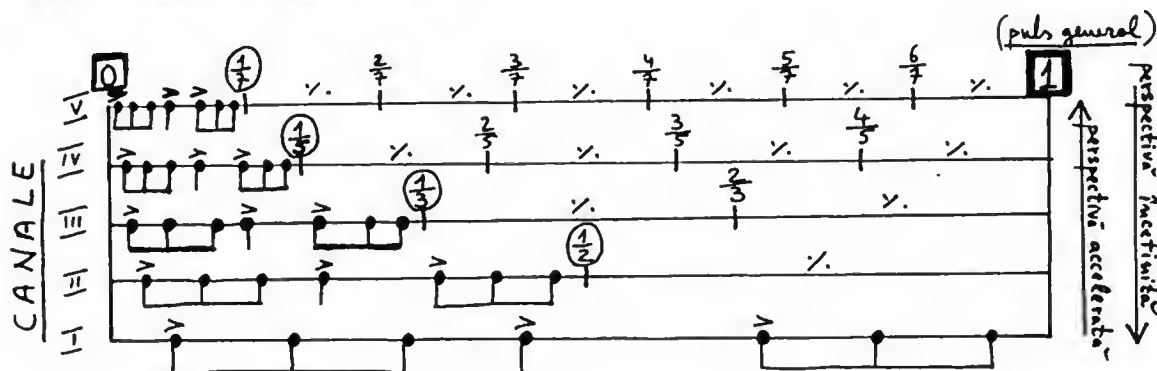


Fig.18 - FLUCTUAȚII DE TEMPO



**Fig. 19 - POLITEMPIA STRUTTURALE**





În categoria factorilor repetitivi menționăm precedeele liniare (de tip obstinato) și cele imitative - eminate polifonice (canonul, inventiunea și chiar fuga ritmică), ca în exemplele oferite în Fig. 20-23.

Fig. 20

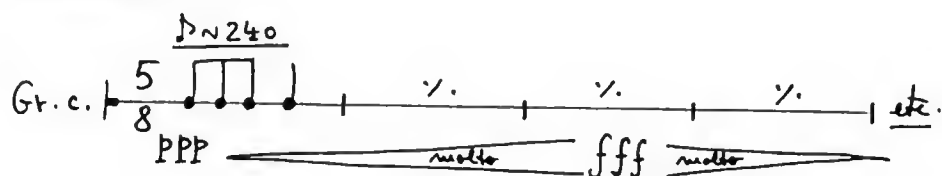
- OBSTINATO

Fig. 21

- CANON

(infinit - închis)

A+C=2  $\Delta$  (A)  $\text{♩} \approx 300$  (B)

B+D=2 T. Bl.  $\text{♩} \approx 300$  (C) (D)

pp sotto voce

molte volte

NB - Măsurile 2-16 sînt modulații anamorfice ale măsurii 1.

Fig. 22 - INVENTIUNE

Fig. 23 - FUGA (Expositio)

**Presto**  
(♩ ≈ 240)

(S) → Vetro (acuto)  
 (A) → Metallo (acuto-medio)  
 (T) → Legno (medio-grave)  
 (B) → Pelle (grave)

**Legenda:**  $\pi \rightarrow$  = Subiect / Răspuns  
 ┌───┐ = arhetipul ritmic { ♩ ♩ ♩ ♩ }

Toate aceste procedee pot multiplica celula constitutivă (arhetipul ritmic) într-o arie deosebit de diversă, în texturi ample, până la nivelul macro-structural propus. O invențiune sau o fugă ritmică (dezvoltind deci, implicit, poliritmii) poate evolua și în spații formal mai evaluate, de natură polimetrică și chiar heterometrică, ca în Fig. 24 și, respectiv, 25.

Fig. 24 - POLIMETRIE

Quasi Samba (J=384)

Quasi Bossa Nova (J=192)

Quasi Valzer (J=96)

Quasi Gamelan (J=48)

(~7,5")

Legenda

I. = Cowbells  $\begin{matrix} \text{acuto} \\ \text{medio} \end{matrix}$

II. = Drums

III. =  $\Delta$  / Piatto acuto

IV. = Piatto medio / Piatto grande / Tam-tam

NB -  $\text{---}$  = arhetipul ritmic  $\{ \text{♪ ♪ ♪ } \}$  - parțial sau integral (cu sau fără mutații)


Fig. 25


HYPERMETRIE

Lontano

N10"

The musical score consists of four staves: Pffo ac., Pffo m., Pffo gr., and Taut. The tempo is marked 'Lontano'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ppp' and 'p'. There are also wavy lines and arrows indicating specific musical techniques or effects. A box labeled 'N10\"

Legenda:  = formulele ritmice (încadrate în metri) se repetă liber și cât mai rapid, până la epuizarea liniei ondulatorii

 = cu mișturile metalice (con le spazzole)

Exemplele de mai sus relevă totuși identitatea în micro-structură a unor presene sonore aparent disjuncte din punct de vedere macro-structural, definind și în domeniul ritmicii (inclusiv a celei bisericicești) specificitatea relațiilor sonore anamerfetice.

-----.

✓

B.) Anamorfoze modale - perspectivele "mișcătoare" ale  
scărilor glisante

Motto:

"Cuvioasele virtuți se aseamănă cu  
scara lui Iacov, iar necuvioasele păcate,  
cu lanțul care a căzut de pe corifeul Petru.  
De aceea cele dintîi, înădîindu-se una de alta,  
ridică la cer pe cel ce le alege; iar cele  
din urmă strîng oft mai mult pe celălalt."

Ioan Klimax (580-650), "Scara Raiului"  
(cap. 9, P.G. 88, 841)

Creat printr-o reformulare a tradiției modale paleo-creștine (implicînd, la rîndul ei, importante conexiuni cu sistemele ebraice și greco-romane), sistemul generativ al modurilor glisante este bazat pe aceleași patru coloane ce formau - în concepția lui Aristotel - "corpul armoniei" ("τὸ σῶμα ἁρμονίας"): sunetele "estotes". Reamintim deci schema principalelor funcții în modurile antice eline, prin reliefarea sunetelor "estotes" (Fig. 26).

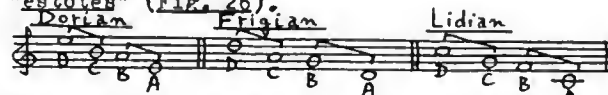


Fig. 26 -sunetele "estotes" ale modurilor antice eline

În această perspectivă fixă, cele 4 sunete "estotes" (A, B, C, D) sînt grupate în perechi (A-B și C-D), alcătuiind deci 2 micro-moduri (tronsoane) dispuse la un interval de secundă mare. De regulă, prin transpunerea la o cvintă perfectă a tronsonului A-B (avînd o întindere de cvartă perfectă), se va obține tronsonul C-D, astfel încît, însumate, cele 2 tronsoane formează o anumită scară modală, avînd genul determinat de structura tetracordurilor A-B și C-D. Aceste tetracorduri cuprindeau, în interiorul celor 2 perechi de sunete "estotes", așa-numitele sunete "mobile" ("metaboles") sau "mișcătoare" ("kinumeni"), ce puteau fi acordate pe frecvențe diatonice, cromatice și enarmonice (microtonale). Modulațiile ("peri metabolon") puteau implica schimbarea genului ("modulatio per genus"), a sistemului ("modulatio per systima"), a expresiei ("modulatio per ethos") și, bineînțeles, chiar a scării modale - în acest ultim caz apelîndu-se și la mutația de tipul "trohii" ("trohos"), specifică muzicii bizantine, ce se produce prin multiplicarea unor micro-moduri infraoctaviante (tricordii, tetracordii sau pentacordii) pe sunetele "estotes" (ce devin astfel și sunete "sinaphé", de legătură), sau printr-un interval despărțitor ("diazeuxis"). Într-o perspectivă anamorfotică, sunetele "estotes" devin dinamice. Astfel, micro-modul A-B nu mai are un ambitus fix (de cvartă sau de cvintă), ci unul variabil, ce poate evolua - eventual progresiv - de la secundă mică la septimă mare (dar nu mai mult, pentru a nu se depăși pragul dis-diapasonului în macro-structura modului). De asemenea, transpoziția lui A-B în C-D nu se reduce la intervalul de cvintă, ci poate evolua tot de la o secundă mică la o septimă mare. Sistematisînd, obținem 11 specii de sunete "estotes", fiecare cu cîte 11 poziții caracteristice (Fig. 27), multiplicabile și prin procedeul "trohos" (Fig. 28).

./.

Fig. 27 - tabloul evoluției corpului armonic al sunetelor "estotes" (prin decalarea progresivă a trisonului C-D în raport cu trisonul A-B) conform dinamicii sistemului modurilor glisante. [NB - alternanțele acționare exclusiv asupra notelor precedate (alăturate), fără a influența deci și înălțimile altor sunete, chiar și din aceeași categorie modală.]

Deviaționismul modurilor glisante (de la infra- la superoctavitate)

	Poz. 1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Specia I (2m)	AB C-D	AB C-D	AB C-D etc.								
Specia II (2M)	AB C-D	AB C-D	AB C-D etc.								
Specia III (3m)	AB C-D	AB C-D	AB C-D etc.								
Specia IV (3M)	AB C-D	AB C-D	AB C-D etc.								
Specia V (4p)	AB C-D	AB C-D	AB C-D etc.								
Specia VI (4+)	AB C-D	AB C-D	AB C-D etc.								
Specia VII (5p)	AB C-D	AB C-D	AB C-D etc.								
Specia VIII (6m)	AB C-D	AB C-D	AB C-D etc.								
Specia IX (6M)	AB C-D	AB C-D	AB C-D etc.								
Specia X (7m)	AB C-D	AB C-D	AB C-D etc.								
Specia XI (7M)	AB C-D	AB C-D	AB C-D etc.								

Fig. 28 - multiplicarea corpului armonic al sunetelor "estotes" în conformitate cu procedeul tradițional bizantin "trohos" (aplicat prin conectarea la sunetul comun "sinaphé" sau prin decalarea intervalică "diaxeuxis"), atât în ipostaze "statice" cât și în cea "dinamică" (evolutivă) a modurilor glisante.

- A.) ipostaza "statică"

Specia III (1) prin "sinaphé" (x) 2) prin "diaxeuxis" (r)

poz. 5

- B.) ipostaza "dinamică"

1. original

2. "trohos"

3. "trohos" prin "sinaphé" (D=A')

4. "trohos" prin "diaxeuxis" (D-A' = sec. mare)

5. A-B C-D A-B C-D etc.

6. A-B C-D A-B C-D etc.

7. A-B C-D A-B C-D etc.

8. A-B C-D A-B C-D etc.

9. A-B C-D A-B C-D etc.

10. A-B C-D A-B C-D etc.

11. A-B C-D A-B C-D etc.

12. A-B C-D A-B C-D etc.

13. A-B C-D A-B C-D etc.

14. A-B C-D A-B C-D etc.

15. A-B C-D A-B C-D etc.

16. A-B C-D A-B C-D etc.

17. A-B C-D A-B C-D etc.

18. A-B C-D A-B C-D etc.

19. A-B C-D A-B C-D etc.

20. A-B C-D A-B C-D etc.

21. A-B C-D A-B C-D etc.

22. A-B C-D A-B C-D etc.

23. A-B C-D A-B C-D etc.

24. A-B C-D A-B C-D etc.

25. A-B C-D A-B C-D etc.

26. A-B C-D A-B C-D etc.

27. A-B C-D A-B C-D etc.

28. A-B C-D A-B C-D etc.

29. A-B C-D A-B C-D etc.

30. A-B C-D A-B C-D etc.

31. A-B C-D A-B C-D etc.

32. A-B C-D A-B C-D etc.

33. A-B C-D A-B C-D etc.

34. A-B C-D A-B C-D etc.

35. A-B C-D A-B C-D etc.

36. A-B C-D A-B C-D etc.

37. A-B C-D A-B C-D etc.

38. A-B C-D A-B C-D etc.

39. A-B C-D A-B C-D etc.

40. A-B C-D A-B C-D etc.

41. A-B C-D A-B C-D etc.

42. A-B C-D A-B C-D etc.

43. A-B C-D A-B C-D etc.

44. A-B C-D A-B C-D etc.

45. A-B C-D A-B C-D etc.

46. A-B C-D A-B C-D etc.

47. A-B C-D A-B C-D etc.

48. A-B C-D A-B C-D etc.

49. A-B C-D A-B C-D etc.

50. A-B C-D A-B C-D etc.

51. A-B C-D A-B C-D etc.

52. A-B C-D A-B C-D etc.

53. A-B C-D A-B C-D etc.

54. A-B C-D A-B C-D etc.

55. A-B C-D A-B C-D etc.

56. A-B C-D A-B C-D etc.

57. A-B C-D A-B C-D etc.

58. A-B C-D A-B C-D etc.

59. A-B C-D A-B C-D etc.

60. A-B C-D A-B C-D etc.

61. A-B C-D A-B C-D etc.

62. A-B C-D A-B C-D etc.

63. A-B C-D A-B C-D etc.

64. A-B C-D A-B C-D etc.

65. A-B C-D A-B C-D etc.

66. A-B C-D A-B C-D etc.

67. A-B C-D A-B C-D etc.

68. A-B C-D A-B C-D etc.

69. A-B C-D A-B C-D etc.

70. A-B C-D A-B C-D etc.

71. A-B C-D A-B C-D etc.

72. A-B C-D A-B C-D etc.

73. A-B C-D A-B C-D etc.

74. A-B C-D A-B C-D etc.

75. A-B C-D A-B C-D etc.

76. A-B C-D A-B C-D etc.

77. A-B C-D A-B C-D etc.

78. A-B C-D A-B C-D etc.

79. A-B C-D A-B C-D etc.

80. A-B C-D A-B C-D etc.

81. A-B C-D A-B C-D etc.

82. A-B C-D A-B C-D etc.

83. A-B C-D A-B C-D etc.

84. A-B C-D A-B C-D etc.

85. A-B C-D A-B C-D etc.

86. A-B C-D A-B C-D etc.

87. A-B C-D A-B C-D etc.

88. A-B C-D A-B C-D etc.

89. A-B C-D A-B C-D etc.

90. A-B C-D A-B C-D etc.

91. A-B C-D A-B C-D etc.

92. A-B C-D A-B C-D etc.

93. A-B C-D A-B C-D etc.

94. A-B C-D A-B C-D etc.

95. A-B C-D A-B C-D etc.

96. A-B C-D A-B C-D etc.

97. A-B C-D A-B C-D etc.

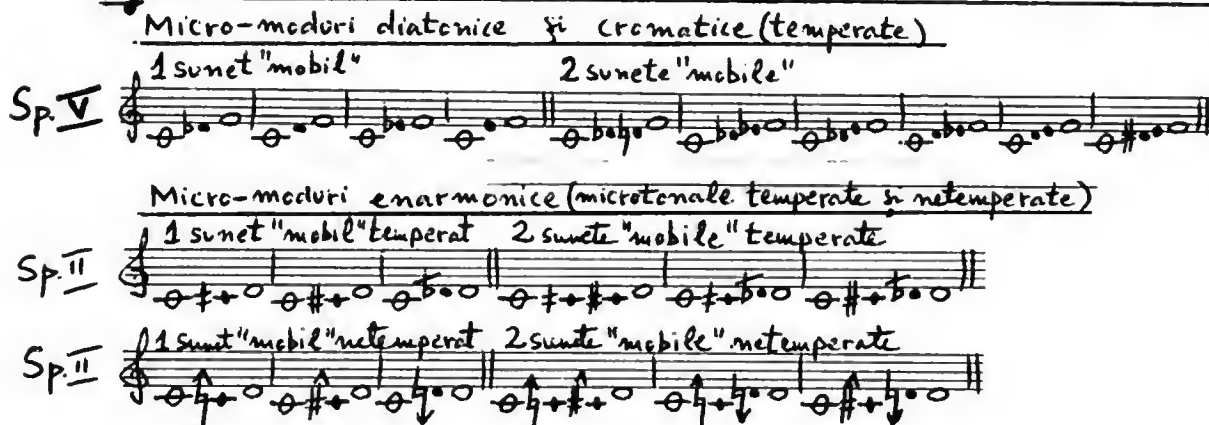
98. A-B C-D A-B C-D etc.

99. A-B C-D A-B C-D etc.

100. A-B C-D A-B C-D etc.

În interiorul tronsoanelor A-B și C-D gravitează câte 1-3 (4) sunete "mobile" (sau "nestatornice" - conform teoriei eline), ce pot avea frecvențe temperate (diatonice, cromatice) și/sau enarmonice (Fig. 29).

Fig. 29 - EXEMPLE DE GENERARE A UNOR MICRO-MODURI CU 1-2 SUNETE "MOBILE"



Luînd deci în considerare diferitele structuri ale sunetelor "mobile" (implicînd și nenumăratele ipostaze microtonale, ce pot fi și ele temperate sau netemperate), nu putem omite faptul că, practic, cele 11 specii (a câte 11 poziții) de sunete "estotes" se potențează astfel la o scară mult superioară, putînd prolifera astfel într-o infinitate de combinații modale.

Tot în acest sens, mai semnalăm trei aspecte generale legate de:

1.) configurația modurilor glisante, ce nu este întotdeauna rectiliniu-ascendentă (ca de pildă în Specia I-pozițiile 2-11, în Sp. II-poz. 3-11, etc.); astfel, jumătate din scări au o formă "frîntă" (de exemplu, în Specia X-pozițiile 1-9, în Sp. XI-poz. 1-10, etc.), ce sugerează atât cantitatea (suma frecvențelor) cât și calitatea structurii sonore numite "mod", dar care reprezintă și adeverată formulă intonațională - în conformitate cu tradițiile muzicale ebraică, bizantină și gregoriană, în care de multe ori modurile se confundă cu incipit-urile cîntărilor și chiar cu anumite motive melodice constitutive;

2.) posibilitatea de a realiza scări modale mixte, în care intervalul A-B este diferit de intervalul C-D nu numai ca poziție, ci și din punct de vedere morfologic (de pildă, sunetele "estotes" A-B formează o secundă mare fixă, iar sunetele C-D delimitează o cvartă mărită glisantă; în acest caz, se pot sintetiza scări modale deosebit de complexe, dat fiind faptul că asimetria celor două tronsoane "estotes" (A-B și C-D) se traduce și în micro-structura lor, la nivelul sunetelor "mobile" interioare;

3.) existența a trei tipuri de glisări (translări) inter-modale ale tronsonului mobil c-d - cea rectilinie (de exemplu, în Specia V - pozițiile 1-2-3-4-5-6-7-8-etc.), cea curbă (de pildă, în Specia II - pozițiile 1-2-3-2-3-4-3-4-5-4-5-6-5-6-7-etc.) și cea frîntă, sau "în zigzag" (marcată prin mutații bruște, ca de pildă în Specia IX - Pozițiile 1-4-2-8-5-7-3-9-etc., sau chiar salturi rapide între Specii diferite).

Procesul general al genezei modurilor glisante este reprodus în Fig. 30, ce ilustrează - în regim "static", deci ca într-o fotografie extrasă din șirul de imagini ce formează o secvență cinematografică - un model de sinteză aplicat pe materialul sonor temperat oferit de Specia V - poziția 7. Acest proces constă în reuniunea unui micro-mod fix (delimitat de intervalul A-B) cu proiecțiile sale plagale (încadrate în C-D) - proiecții ce se desfășoară în Fig. 30 la un interval fix (cvinta perfectă), dar care - în principiu - pot evolua în glisări (translări) continue, ce dau naștere unor noi familii de scări modale (unele atingînd și straturile super-octaviante, ca de pildă pozițiile 8-11 ale Speciei V).


Fig. 30 - exemplu de sinteză modală în regim "static" (sub aspectul corpului armonic "estotes"), în baza materialului sonor temperat oferit de Specia V - poziția 7. [NB - tronsoanul A-B este notat prin  $\alpha$ , iar cel C-D prin  $\beta$ .]

Specia V - poz. 7  
(material sonor temperat)



Micro-moduri autentice (întotdeauna în poziție fixă)

$\alpha I$  (1 sunet "mobil") - oligocordii




- stările 1-4 -

$\alpha II$  (2 sunete "mobile") - tetracordii



- stările 1-6 -


$\alpha III$  (3 sunete "mobile") - pentacordii cromatice



- stările 1-4 -

Micro-moduri plagale (în poziție fixă - la cîvîntă perfectă -, sau glisînd)

$\beta I$  (1 sunet "mobil") - oligocordii



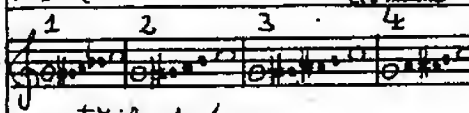
- stările 1-4 -

$\beta II$  (2 sunete "mobile") - tetracordii



- stările 1-6 -

$\beta III$  (3 sunete "mobile") - pentacordii cromatice



- stările 1-4 -

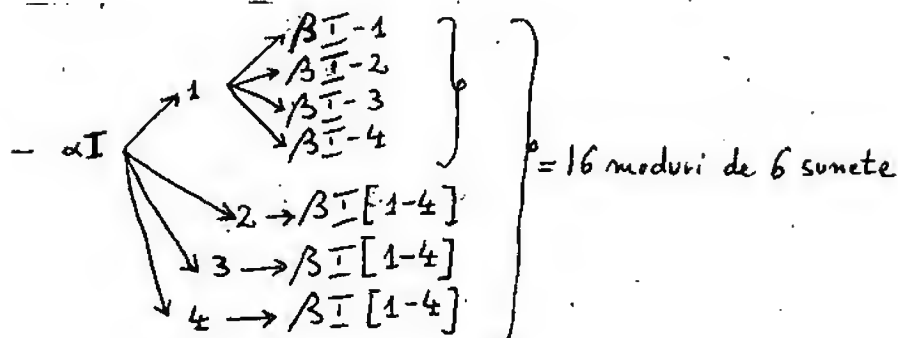
### Legenda

→ = conexiuni de tronsoane omogene (rezultînd moduri uniforme)

---> = Conexiuni de tronsoane eterogene (rezultînd moduri mixte)



Se obțin astfel în total 144 de moduri, după cum urmează:



- $\alpha I[1-4] \rightarrow \beta II[1-4] = 16 \text{ moduri de 7 sunete}$
- $\alpha I[1-4] \rightarrow \beta III[1-4] = 16 \text{ moduri de 8 sunete}$
- $\alpha II[1-4] \rightarrow \beta II[1-4] = 16 \text{ moduri de 8 sunete}$
- $\alpha II[1-4] \rightarrow \beta I[1-4] = 16 \text{ moduri de 7 sunete}$
- $\alpha II[1-4] \rightarrow \beta III[1-4] = 16 \text{ moduri de 9 sunete}$
- $\alpha III[1-4] \rightarrow \beta III[1-4] = 16 \text{ moduri de 10 sunete}$
- $\alpha III[1-4] \rightarrow \beta I[1-4] = 16 \text{ moduri de 8 sunete}$
- $\alpha III[1-4] \rightarrow \beta II[1-4] = 16 \text{ moduri de 9 sunete}$

Dintre aceste 144 de moduri, 48 sînt uniforme (la nivelul unor scări cu 6, 8 și 10 sunete), iar 96 sînt mixte (pe scări de 7, 8 și 9 sunete).

Sub aspectul genului, întîlnim atît moduri diatonice, cît și moduri cromatice.

Astfel, modurile diatonice includ pentafoniile anhemitonice, hemitonice și mixte, toate pentacordiile și hexacordiile diatonice, toate modurile eline diatonice și proiecțiile lor gregoriene, ehurile bizantine diatonice (autenticele 1 și 4, ca și plagalele lor 5 și 8), toate modurile populare diatonice de stare majoră (ionic, lidic, mixolidic) și de stare minoră (eolic, doric, frigic, locric), precum și toate gamele majore și minore ce alcătuiesc sistemul tonal diatonic.

Pe de altă parte, modurile cromatice - rezultate <sup>tot</sup> din combinarea tronsoanelor  $\alpha$  și  $\beta$  ale corpului armonic caracteristic Speciei V - includ toate pentafoniile, pentacordiile și hexacordiile cromatice, toate modurile eline cromatice, ehur bizantin 2 și plagalul său 6, toate modurile populare mixte (lidico-mixolidicul cu treapta 4 ridicată și treapta 7 coborîtă;

./.

mixolidicul-eolicul cu treptele 6 și 7 coborâte) și cromatice (de stare majoră - ionicul cu treptele 2 și 6 coborâte; lidicul cu treptele 2 și 4 urcate; mixolidicul cu treapta 2 urcată și cu treapta 7 coborâtă; mixolidicul cu treptele 2 și 6 urcate; ionicul cu treptele 2 și 7 coborâte; ionicul cu treptele 2, 6 și 7 coborâte; ionicul cu treapta 2 urcată și <sup>cu treapta</sup> 6 coborâtă; lidicul cu treptele 2 și 4 urcate și cu treptele 6 și 7 coborâte; lidicul cu treptele 2 și 4 urcate și cu treapta 6 coborâtă; de stare minoră - eolicul cu treptele 3 și 6 coborâte și cu treptele 4 și 7 urcate; doricul cu treptele 3 și 7 coborâte și cu treptele 4 și 6 urcate; doricul cu treptele 3, 5 și 7 coborâte și cu treapta 6 urcată; eolicul cu treptele 3, 6 și 7 coborâte și cu treapta 4 urcată; doricul cu treapta 3 coborâtă și cu treptele 4, 6 și 7 urcate; frigicul cu treptele 2, 3 și 6 coborâte și cu treapta 7 urcată), toate gamele (majore și minore) cromatizate - ce formează sistemul tonal cromatic, precum și diferite sisteme tono-modale integrate de 9 și 10 sunete (cu condiția ca ele să rămână octaviante).

Intr-o perspectivă și mai largă, putem include în această panoramă modală (determinată exclusiv de Specia V-poziția 7) și o serie de moduri eliptice de tipul celor oligocordice; de asemenea se pot integra toate modurile obținute prin temperarea hemitonice a unor scări microtonale (enarmonice) desfășurate între limite infraoctaviante sau octaviante, ca de pildă cele de sorginte antică ebraică, elină (cu proiecțiile bizantine în modurile 3 și 7), hindusă (toate "Raga" - Vibhasa, Bhairava, Bhairavi, Todi, Saranga, Shri, Lalita, Puravi, Khammaja și Kafi), precum și arabo-persană (din familia asiatică Dastgâhe și din cea nord-africană Maqâm).

Finalmente, arhetipul modal din Specia V-poziția 7 poate "produce" cca 200 de moduri diferite; dat fiind faptul că matricea modală <sup>include</sup> prezentată în Fig. 27 (oricum limitată la scări pînă la două octave) 121 de arhetipuri (11 Specii a câte 11 poziții), putem afirma că, în principiu, ea are un potențial de  $(121 \times \text{cca } 200 =)$  cca 24.200 moduri ! Acestea mai trebuie însă să alăturăm și numărul practic nelimitat al modurilor efectiv enarmonice (temperat și netemperat microtonale), totalul atingînd deci... Infinitul ! Evident, este imposibil de a epuiza resursele nesfîrșite ale acestei adevărate "Scări a Scărilor sonore" ce are, desigur, și conotații metafizice, în consonanță cu viziunea eminentă transcendentă a genialului mistic creștin Ioan Klimax (cca 580-650): conform învățăturii sale, legătură dintre pămînt și cer este asigurată prin "Scara Sfîntă" văzută de Iacob în vis și la care face aluzie și Iisus, atunci cînd vorbește despre cerul deschis și despre îngerii care urcă și coboară. Este Scara ce duce spre edificarea progresivă a ascetismului, implicînd, în ultimele faze, "metanoia", "hesychia", "apatheia" și - ca un triumf al

spîritului - unirea cu Dumnezeu ?

Acesta este și sensul esoteric al super-sistemului modal descris mai sus, avînd ca trăsătură specifică tocmai dinamismul procesului generativ, asigurat și prin mobilitatea soărilor aflate într-o perpetuă modulație. Astfel, pornind de la un unic model intervalic primar (ce desemnează și Specia modală respectivă), scările glisează funcțional dintr-una într-alta, re-proiectîndu-se, re-formulîndu-și permanent structurile prin schimbările de perspectivă ce caracterizează un fenomen sonor eminamente anamorfotic.

-----.

C.) Anamorfose rituale creștine - crearea formelor muzicale  
liturgice din perspectiva anamorfotică a centonizării sonore

Motto:

"La început a făcut Dumnezeu  
cerul și pământul..."

Geneza I. 1

Miracolul Creației a constituit dintotdeauna o problemă esențială pentru toți marii gânditori ai omenirii. Astfel, în decursul timpului, cosmogonia a suscitat în cel mai înalt grad interesul teologilor, filosofilor, oamenilor de știință și artiștilor de a oferi o explicație viabilă - chiar și în plan general - acestui atât de tulburător fenomen universal, ce a determinat și existența umanității în sensurile ei cele mai profunde. Sistematizînd, putem delimita patru principale direcții de gândire, dintre care <sup>primele</sup> trei sînt, evident, false:

- concepția dualistă (a școlii lui Platon), conform căreia lumea a fost creată "ab aliquo", din materia eternă (și deci preexistentă), de către Demiurgul ce ar <sup>fi</sup> avut astfel funcția unui Dumnezeu-arhitect;
- concepția panteistă (a lui Spinoza, Bruno și Hegel), ce consideră lumea drept o emanație a unui Dumnezeu-impersonal;
- concepția materialistă (dezvoltată pe filonul Democrit-Feuerbach-Engels-Marx), ce neagă existența lui Dumnezeu, explicînd apariția materiei (alcătuită din atomi) și a lumii (formată din materie) în mod evoluționist: sub influența dialecticii hegeliene (aplicate însă în sens invers), acest curent filosofic a dus la apariția "materialismului-dialectic", cu teoriile aferente, ca de pildă cea a așa-zisei "evoluții social-culturale" (Morgen, Tylor, Spencer), ale cărei efecte le-am cunoscut direct;

- concepția <sup>(panteistă)</sup> ~~(panteistă)~~ <sup>(creaționistă)\*</sup>, ce demonstrează cu elocvență faptul că lumea a fost creată din nimic ("ex nihilo") de către Logosul dumnezeiesc, în cele șase zile primordiale ale universului (hexameironul). Bazată pe revelația supranaturală - consemnată atât în Sfînta Scriptură (Gen. I; Fapte XVII, 24; Ioan I, 3), cît și în Sfînta Tradiție (de pildă, prin operele Sfîntului Atanasie, ale Sfîntului Ioan Damaschin, ale Fericitului Augustin, sau prin "Mărturisirea Ortodoxă") -, această concepție a Sfîntei Biserici este confirmată și prin cele mai recente descoperiri științifice în domeniile matematicii (metafizica probabilistică) și fizicii nucleare: particulele elementare, sau nevăzute, indicînd existența acelor "energii necreate" prin care teologia răsăriteană relevă legătura indisolubilă dintre spiritul fundamental și materia (lumea) creată într-o ordine logică (mai precis crono-logică), începînd de la micro-cosmosul "care nu este altceva decît reflectarea raționalității

./.

\*) panteismul implică prezența divină în actul creației - dar nu cu Fînta  
(așa cum apare în concepția panteistă), ci prin energiile necreate ale lui Dumnezeu, prin lucrarea Sa.

Logosului în structura internă a întregului Univers"

(Preot Prof. Dr. Dumitru Popescu - "Cursul de Teologie Dogmatică și Simbolică")

În acest context, crearea omului (Gen. I, 26-27; Iov X, 8; Luca III, 8; Eccl. XII, 7; Cor. XI, 8 și XV, 47; 1 Tim. II, 13) apare ca o consecință directă a cosmogoniei divine, ce are un explicit caracter antropocentric. Acest amplu proces transcendențial este reliefat atât prin Cuvintele Sfinte ale Mântuitorului (Mc. X, 6-8; Mt. XIX, 4-5), cit și prin comentariile avizate ale Sfinților Părinți ce insistă asupra faptului că "Dumnezeu a creat pe om cu minile Sale din natura văzută și nevăzută, după chipul și asemănarea Sa. A făcut trupul din pământ, iar suflet rațional și gânditor îi dădu prin suflarea Sa proprie" (Sfântul Ioan Damaschin).

În ceea ce privește crearea sufletelor, ea depășește experiența și înțelegerea oamenilor. Pentru creatorul de artă, pentru compozitor în auză, sufletul este mediul mistic prin care intervine - ca o minuire, deci în mod soteriologic - Revelația, Inspirația divină, determinând atât forma sonoră, cit și fondul ideatic "transcris", pus în pagină de omul-creator ce dă operei sale suflet din sufletul ce i-a fost dat de Dumnezeu-Creatorul...

Inspirația fiind - așa cum am arătat - Revelație dumnezeiască, opera creată nu poate fi consecința unui așa zis proces evolutiv-istoric, căci Dumnezeu nu are istorie, El este etern, El este "Cel ce este, Cel ce era și Cel ce vine, Atotfăcătorul" (Ap. I, 8). De aceea, capodopera artistică - ca rezultat al adevăratei Inspirații divine - are un caracter atemporal, eminentemente anistoric. Limitată în timp (conjuncturală unei mode efemere) sau chiar lipsită de viață (născută-moartă) este însă făcătura pseudo-artistică, "creația" urită, neinspirată - indiferent de "justificările" evoluționiste ("progresiste") pe care le clamează autorul, cu luciferică aroganță...

Depășind - prin superioritatea dogmei sale - aceste impasuri gnostice, aceste "angoase existențiale" de sorginte dualistă, panteistă și mai ales materialistă, Sfânta Biserică are în domeniul artistic o viziune filocalică, centrată pe conceptul Frumuseții - concept atât de sugestiv definit de Fericitul Augustin: "Deoarece în toate artele armonia (convenientia) este plăcută, grație ei existind și fiind frumoase toate cele, ea năzuiește către egalitate și unitate fie prin asemănarea părților egale, fie prin ierarhizarea (gradatione) celor inegale (disparium)..." ("De vera religione" XXX, 55), "Tot ce este frumos este bine ordonuit" (Ibidem, XVI, 77). "Unitatea este forma oricărei frumuseți" ("Epistole", XVIII). Frumosul dumnezeiesc este astfel Unul, în infinita diversitate a expresiilor sale, căci "El este unul în toate locurile și întreg în fiecare loc" (Blaise Pascal, "Pensées" - cf. Paul Evdokimov, "Arta icoanei - o teologie a frumuseții"). Astfel, unitatea în diversitate (desori relevată în referatul

biblic, ca de pildă Gen. I, 11-12, 20-22, 24-25, 28-30; II, 19-20, etc.) reprezintă și una dintre temele dar și modalitățile fundamentale de realizare a Frumosului artistic.\*)

Însăși Biserica - formată din nenumărați credincioși cu trăsături atît de diferite, dar uniți în gîndirea și simțirea lor creștină - a fost descrisă metaforic ca un "turn pe ape" (Viziunea a III-a din "Păstorul" lui Herma), "în construirea căruia nu intră decît pietrele bune, în patru unghiuri și strălucitoare, adică Apostolii și drepții, în timp ce pietrele colțuroase și urite, adică păcătoșii, sînt aruncate... Cele 7 fecioare din jurul turnului, care transmit ingerilor pietrele: spre a fi zidite în turn, sînt puterile Fiului lui Dumnezeu, care insuflă această vigoare pietrelor" (Preot Prof. Dr. Ioan G. Coman, "Patrologie" Vol. I).

Artele plastice au materializat aceste imagini mistice, multiplicîndu-le și în minunatele mozaicuri creștine preluate în cultura greco-romană din fondul tradițional ebraic ("pavé" = tablă) - mozaicuri ce erau în principiu sistematizate în patru categorii formale:

- "pavimentum sectile" (cuprinzînd piese - sau pietre - geometrice regulate, ca de pildă varianta "trigonum", cu piese în formă de triunghi);
- "pavimentum tessellatum" sau "tesseris" (cu piese cubice);
- "pavimentum vermiculatum" (cu piese curbe, ondulate, chiar neregulate);
- "pavimentum sculpturatum" (implicînd o tehnică mai sofisticată, în două faze: 1.) trasarea desenului în profunzimea suportului material, realizîndu-se astfel o rețea de "șanțuri"; 2.) umplerea acestor concavități cu diferite cimenturi colorate).

Arta mozaicurilor creștine a înflorit atît în Bizanț (încă din vremea lui Constantin cel Mare), cît și în Apus, unde menționăm minunata decorare a cupolei Basilicii "Sf. Petru" din Roma, dar și lucrările unor maeștri ca Rozette, Zucchi, Calandria (în epoca Renașterii) și Paolo de Cristophoris (la începutul secolului al XVIII-lea).

Urînd exemplul Sfintei Scripturi - ce are în unitatea ei ideatică, indestructibilă, o structură mozaicată sub aspectul autorilor și implicit al stilurilor și genurilor poetice - literatura latină a primelor secole după Hristos a impus o nouă formă specifică - centonul (cento, ~~-nis~~, derivînd din gr.  $\chi\epsilon\iota\rho\omega\nu$ , -ωνος și avînd inițial semnificația de îmbrăcăminte alcătuită din mai multe tipuri de material textil), ce definește astfel structura unor opere ca "Medeea" de Hesidius Geta (sec. al II-lea), "Centonul nupțial" de Ausone (369), "Istoria Vechiului și Noului Testament" de Proba Falconia (secolul IV) și "Viața lui Iisus Hristos" de Aelia Eudoxia (secolul V).

./.

\*)-principiul "unitas in pluralitate" (sau "e pluribus unum") - în conjuncție cu sintagma "coincidentia oppositorum" - fundamentează și estetica creștină a Card. Nicolaus Cusanus (sec. XV).

Genul a fost continuat în Renaștere - prin numeroasele lucrări ale fraților Capiluli - și în special în prima parte a epocii baroce, prin "Cicero princeps" de G. Bellenden (1608), "Aeneis sacra" de Etienne Fleurre (1618), "Cento christianus" de Raoul Fournier (1644), "Cento in christogoniam" de Daniel-Georg Morhof (1657) și "De bello Siciliae" de R. Ramazzini (1677).

Și în muzica creștină, centonizarea a reprezentat un procedeu intens aplicat atât în Răsărit (în toate formele și genurile muzicii bisericești), cât și în Apus (în special în "cantus planus"-ul gregorian). Desigur, printre principalele izvoare pre-creștine, trebuie să menționăm și psalmodiile ebraice, constituite în general prin asamblarea unor moduri/motive biblice, ca de pildă Modul Profeților, Modul "Cîntecului înalt", Modul Plîngerilor, Modul Psalmilor, Modul Sentințelor, Modul Iov, Modul Tefilla, etc.

Centonizarea muzicală constă deci în "compunerea unei cîntări (melodii) cu ajutorul unor fragmente melodice din alte cîntări preexistente", (Prof.univ.Dr. Victor Giuleanu - "Melodica Bizantină"), fiind un procedeu tipic de "sinteză a unei unități (motivice) superioare din mai multe unități (submotivice) premergătoare" (Sigismund Toduță - "Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach", Volumul I).

Sistematizînd multiplele modalități de aplicare sonoră a acestei metode constructive, putem afirma că aceasta admite în principiu trei criterii de clasificare, grupate după scara, gradul de control și perspectivele procesului.

Astfel, sub raportul scării (nivelului) la care acționează, putem departaja micro-centonizarea (cristalizînd structurile de bază - de pildă, moduri sau motive muzicale - din unități elementare infra-modale sau sub-motivice preexistente) de macro-centonizare (ce intervine exclusiv în structura de ansamblu a unei lucrări, alăturînd, de exemplu, în contextul unitar al macro-formei Sfintei Liturghii, diferite cîntări aparținînd mai multor genuri și chiar autori).

De asemenea, sub aspectul gradului diferențiat de control în determinarea reliefului melodic, pot fi deosebite structurile libere (quasi-improvizate, pe fondul unor formule fixe, ca în cîntările răsăritene, dar și în anumite "cantus"-uri gregoriene) și cele stricte (urmînd "ad litteram" toate indicațiile de detaliu ale partiturii, ce exclud astfel improvizația).

În sfîrșit, din punctul de vedere al perspectivei de dezvoltare

./.

a materialului sonor, distingem formele orientate spre orizontalitatea discursului (în special cele de factură bizantină, eminate monodice - chiar și atunci când apelează la suportul isonic) de cele predestinate unor elaborări verticale (și care au un potențial armonico/polifonic sporit, capabil să le proiecteze în ipostazele "cantus firmus"-urilor occidentale).

Exemplele pe care le prezentaăm ilustrează atât cazuri tipice (Fig. 31 - "micro-centonizarea liberă în perspectivă orizontală" întâlnită în cîntarea bizantină, redată prin "Stihoavna" lui Anton Pann, ce se bazează pe formule încheiate prin cadențe perfecte și imperfecte;

Fig. 32 - "micro-centonizarea liberă în perspectivă verticală" specifică "cantus"-urilor gregoriene înrudite cu celebrul imn "Dies irae"), cit și situații în care remarcăm procesul centonizării în diferite combinații și ipostaze intermediare, ca de pildă:

- în Fig. 33 - "micro-centonizarea strictă în ambele dimensiuni (orizontală și verticală)" reflectată printr-un exemplu ales din muzica barocă: "Musette" (Nr. 22) din "Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach" de Johann Sebastian Bach (1725);

- în Fig. 34 și 34' - "micro-centonizare liberă în tranziție spre macro-centonizare strictă" în piesa "ἨΣΥΧΙΑ I" pentru voce/violoncel de Șerban Nichifor - lucrare ce își propune să transpună în universul sonor atmosfera ecstatică ce se crează prin exercițiile spirituale isihaste, proprii ascetismului bizantin. Termenul "ἨΣΥΧΙΑ" (= Liniște - în sensul păcii divine) sugerează acea stare de grație, de așteptare concentrată a apariției miraculoase a Luminii transcendente a Taborului în timpul invocațiilor repetate pe textul - derivat din Psalmul 50 (51), 12 - al "Rugăciunii inimii": "Doamne Iisuse Hristoase, Fiul lui Dumnezeu, mîntuiește-mă pe mine, păcătosul". Rugăciunea se spune în gînd sau pe un ton murmurat, într-o secvențare ritmică acordată cu respirația fiziologică, astfel încît prima parte ("Doamne Iisuse Hristoase, Fiul lui Dumnezeu") este sincronizată cu inspirația, iar ultima parte ("mîntuiește-mă pe mine, păcătosul") coincide cu expirația. Concepută pentru un violoncelist ce interpretează - simultan cu cîntul său instrumental - și partea vocală, într-o simbioză dorind să marcheze totala angajare a muzicianului în realizarea acestui act mistic de natură isihastă, lucrarea exemplificată utilizează textul canonic al "Rugăciunii inimii" în patru ipostaze lingvistice, respectiv:

- în ebraică -

"לֵב טָהוֹר בְּרָא-לִי אֱלֹהִים וְרוּחַ נָכוֹן הִקְשׁ בְּקִרְבִּי":

(Lev tahór bera-lí Elohim  
Ve ruah nahón hadeš bechirbí)

[Ps. 51:12 - Biblia Hebraica = Ps. 50:12 - Vulgata,  
Septuaginta]

٪



7 [1] Stihiaric - mod 4

Anton Pann - "Stihovanna"

Ca-u-ta sple ru-ga-cu-ne-a ro-bi-lor tai ce-ia ce esti cu to-tul for-ra pri-ha

na po-to-lind por-ni-ri-le de a-sur-pa-noa-sti ce-le de tot ne-ca-tal min-tu-in-du

ne pre-mai ce-tu-ti-ne u-na-te a-ven-am-ghi-ta-te si ne-mis-ca-ta si a-to-lo-sin-

ta am-do-bin-dit sa-ne-ne-ru-ti-nam sta-pi-na cei ce te che-mam pre-ti-ne

ga-be-te spre ru-ga-cu-ni-le ce-lor ce sti-ga cu cre-din-ta bu-cu-ra-te sta-pa-nu-nu-fo-to-ta

vea tu-tu-rot bu-cu-ti-a si n-o-pe-ri-mi-nu-tul si mi-nu-ti-ne su-fle-te-lor nos-tre C.I.

[4] Mod 4 stihiaric C.I. [2] Mod 4 stihiaric - spre baza te C.P. [3] Mod 4 stihiaric C.I.

[4] Mod 1 stihiaric C.P. [5A] Mod 1 stihiaric [5B] M.1 stihiaric [6] Mod 4 stihiaric C.I.

[7] Mod 4 stihiaric C.I. [8] Mod 1 stihiaric C.P. [9] M.4 stih. C.I. [10] [12B] Mod 4 stihiaric C.I.

NB = C.I. = Cadență Imperfectă; C.P. = Cadență Perfectă C.F. = Final

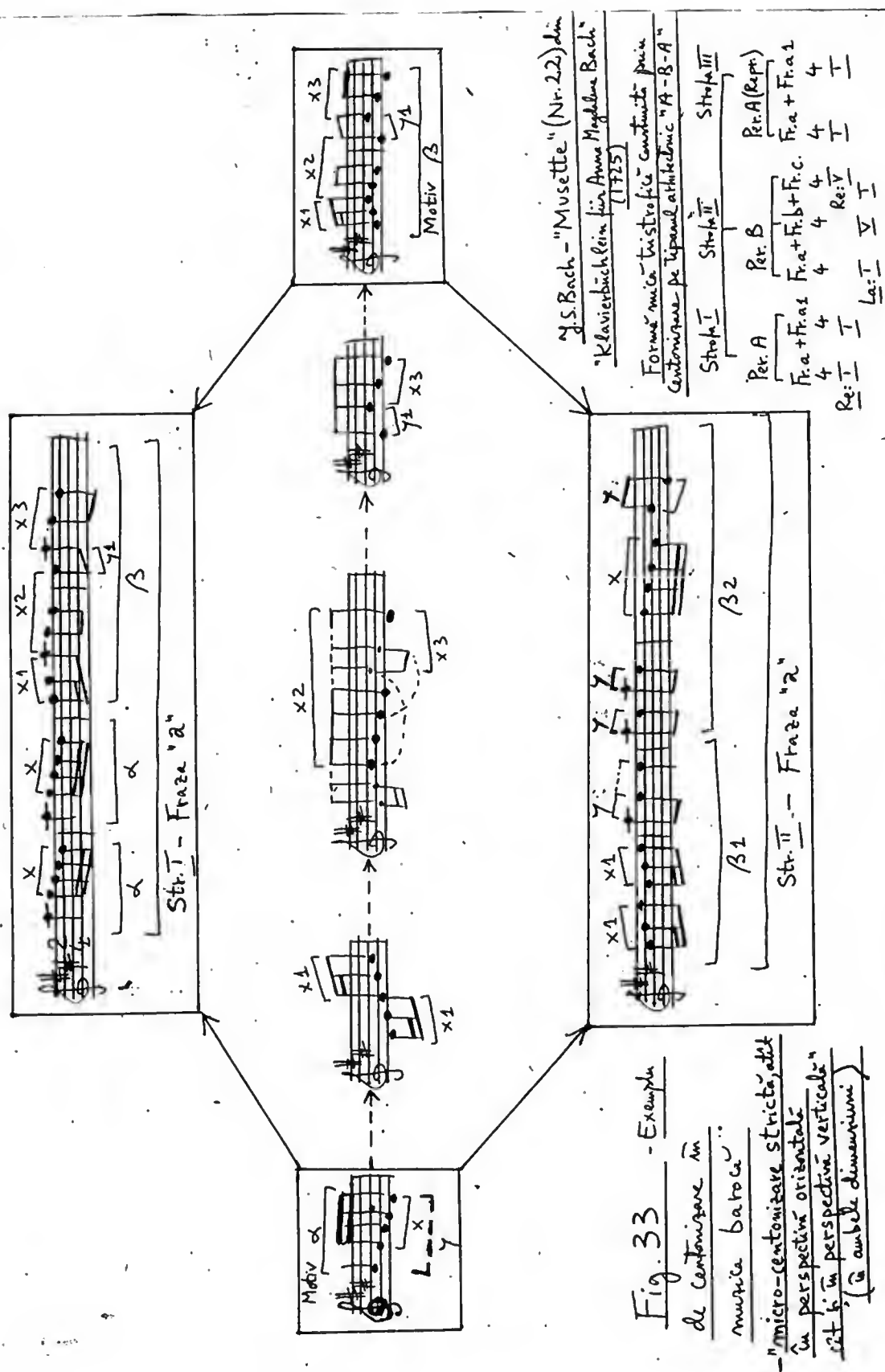
Fig. 31 - centonizarea în cîntarea bizantină ("Stihovăză" de Anton Pann)  
- "micro-centonizare liberă în perspectivă orizontală" -

The image displays a handwritten musical score for Gregorian chant, specifically focusing on the 'Dies irae' section. The score is written on ten staves, each representing a different canto or section of the chant. The sections are labeled as follows:

- Credo** (Sec. XI)
- Sanctus** (Sec. XIII)
- Kyrie** (Sec. XI)
- Dies irae** (Sec. XIII)
- Kyrie** (Sec. XI)
- Victimae Paschali** (Sec. XI)
- Kyrie** (Sec. XI)
- Lauda Sion** (Sec. XIII)
- Veni Sancte** (Sec. XIII)
- Te Deum** (Sec. IV)
- Agnus** (Sec. XI)
- Kyrie** (Sec. XI)
- Kyrie** (Sec. XI)
- Gloria** (Sec. X)

Arrows indicate the flow of the music between sections, and a double-headed arrow is used to indicate a variation (var.) in the 'Dies irae' section. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, all written in a handwritten style.

Fig. 32 - centonizarea în muzica gregoriană ("Dies irae")  
- "microcentonizare liberă în perspectivă verticală" -



**"HEYXIAI" per Cello**      Serban Nichifor

Molto Tranquillo e Rubato (quasi improvvisando)      > 30" (40")

**Violoncellista**

**Voce** \*)  
(Baritone)

**Strumento**  
c. La  
c. Re  
c. Sol  
c. Do

sul tasto  
sempre **PP** - **MP** immateriale, legatissimo

**V.** **PP** *delice*      *piu*      **P**  
Lev ta-hor be-ra-di E-lo-him - , Ve ru-ah na-hon ha-dag be-chir -

**S.** *piu*

**V.** **P** *espressivo*  
bi -

**S.** **PP**      **PP**

**V.** *piu* **mp**  
na-sou Xristi, Fi-li-us De-i, so-sou me-ton a-mar-to  
son thia-li e the-ai, so-sou me-ton a-mar-to

**S.** **P** *sul ponticello*      **mp**

**V.** *piu* **mf** *delice*  
ne le-sus (hri-stus, Fi-li-us De-i, pro-pri-us e-shi-mu-hi pre-ca-to

**S.** **P**      **mp**

\*) La voix du celliste.

- 1 -

Fig. 34' -centonizata în "HEYXIAI" de S. Nichifor  
 -"micro-centonizare liberă în tranziție spre macro-centonizare strictă"

Violoncelista

V. *Fi* *PP* *mf* *piano* *mf* *patetico*

S. *sul tasto* *P* *mp* *P* *mp* *mf*

V. *Doam-ne Ii-su-se Hris-toa-se* *Fi-ul lui Dumnezeu* *mi-lu-ia*

S. *te-mă pe mi-ne, pă-că-tó* *sul*

V. *sempre PP* *eco* *PP* *sempre* *PP* *sul pont.*

S. *pe mi-ne* *pă-că-tó* *sul* *perdendosi* *perdendosi* *perdendosi* *PPP lontano* *(~6')* *(~8')*

(gl. harm. lento - sempre sul pont.)  
(sempre sul Re)  
(l.v.)

(București 1920-1922)

Fig. 34 " - continuarea Fig. 34' ("HΣYXIA I")

- în greacă - "Κύριε Ἰησοῦ Χριστέ, ὤχε Θεοῦ, σῶσον με, τὸν ἀμάρτολον."

(transliterare: Kírie Iisôu Hristé, Iie Theôu, sóson mé, tôn amartolón. )

- în latină -

- "Domine Iesus Christus, Filius Dei, propitius esto mihi, peccatori."

- și în română (în forma consacrată expusă mai sus).

Astfel, forma... textului micro-centonizat determină și forma imaginii muzicale atât în micro- cât și în macro-structură, avînd o desfășurare "evolutivă" (dinamică) și "non-evolutivă" (statică) în același timp - cu observația că în acest caz elementul static devine de fapt ec-statio (în sensul etimologic al termenului).

Inaugurînd prin "TEXTUL I" nu numai un nou ciclu în cadrul creației mele componistice, dar și aplicarea în plan general a acestei doctrine specifice teologiei bizantine în muzica cultă, consider oportună prezentarea cîtorva principii esențiale ale isihasmului, marcîndu-i egală măsură specificitatea și universalitatea, așa cum a fost ea demonstrată de cel mai important gînditor al ortodoxiei contemporane, Acad. Pr. Prof. Dumitru Stăniloae în cartea: "Din istoria isihasmului în ortodoxia română" (reprezentînd o antologie de texte selectate din monumentală sa operă "Filocalia sfințelor nevoițe ale desăvîrșirii", vol. 8). Insistînd asupra ideii generatoare a isihasmului - unirea dumnezeiască prin viață contemplativă - Părintele Stăniloae face apel și la mărturiile unor mari teologi isihasți, ca Preacuviosul schimonah Vasile de la Poiana Mărului, starețul Gheorghe de la Cernica, Părinții Iosif, Calist Angelicude, Calist și Ignatie Xanthopol, Calist Catafygiotul, Simeon Noul Teolog, Maxim Cavsocalivitul și, nu în ultimul rînd, Sfințul Gheorghe Păcătorul de minuni - arhiepiscop al Salonicului. Relevînd "preschimbarea firii umane prin îndumnezeirea produsă de Rugăciunea lui Iisus, însoțită de căldura iubirii față de El", Părintele Stăniloae afirmă că "în general <<liniștea>> pe care trebuie să o dobîndească omul dukovnicos este un proces dinamic, deși liniștea din alt punct de vedere, e o creștere în blîndețe, în smerenie, dar și în fericirea iubirii, o tensiune continuă spre Dumnezeu, supremul izvor de iubire, care nu e lipsită de momentele dramatice ale pocăinței pentru păcatele cele mai subțiri, pe care, cu cît omul e mai progresat

duhovnicește, cu atât le sesizează mai mult în sine, producându-i o acută întristare. Și tot acest urcuș sfârșește în << odihna >>, în iubirea lui Dumnezeu, care nici ea nu e încremenire, ci o lărgire neconținută a ființei umane pentru primirea și iradierea acestei iubiri!

Ritualul isihast este ciclic, căci "cinci sînt lucrurile liniștirii: rugăciunea, sau pomenirea neîncetată a lui Iisus, introdusă prin respirația în inimă, fără nici un fel de gînd... apoi puțină cîntare și citire din Dumneziesțile Evangheliei și din Sfinții Părinți și din capetele despre rugăciune, mai ales ale Noului Teolog, ale lui Isihie și Nichifor; cugetarea la judecata lui Dumnezeu, la moarte și la cele asemenea; în sfîrșit, puțin lucru de mîină; și iarăși trebuie să se facă întoarcerea la rugăciune..." (din "Meșteșugul liniștirii" de Calist Angelicude). Evenimentele componente ale acestui ciclu (ce are un evident caracter simbolic) gravitează așadar în proximitatea Rugăciunii, ca act major, sublimînd și prin cîntări latreutice sensurile cele mai profunde ale vremelniceii noastre treceri prin materie. Vorbînd despre ritual și despre jertfă, putem deci vorbi și de o veritabilă formă liturgică în micro-structură (eminamente individuală), avînd și importante conotații muzicale integrate prin centonizare.

Revenind la exemplele de centonizare muzicală, trecem la nivelul macro-structural, desfășurat pe largi arii temporale. În acest sens, Fig. 35 reproduce libretul oratoriului "Dies irae" (1967) de Krzysztof Penderecki, lucrare alcătuită - prin "macro-centonizare strictă" - din fragmente ale textelor aparținînd unor autori antici ((Eschil) și moderni (Aragon, Broniewski, Różewicz, Valery), interpolate cu fragmente din Sfînta Scriptură (Psalmul 114,8; 1 Cor.XV,54-55; Apoc.II,10-11; VI,17; VII,9,XI,2; XII,9; XIII,1,3-5,18; XIX,13; XXI,1). Depășind semnificațiile exterioare ale unui simplu colaj, textul - și implicit muzica (Fig. 36), ce urmărește fidel traseul centonizării literare - rezonază unitar, funcțional, într-un tîmp poetic etern (sugerat și prin utilizarea exclusivă a limbilor clasice), ce transgresează tîmpul fizic, într-un impresionant monument sonor dedicat victimelor Holocaustului de la Oświęcim, din tîmpul celei de a <sup>doua</sup> conflagrații mondiale. Concepută într-un flux continuu, generat de tronsoane modale de sorginte serială, muzica este articulată prin intersectarea unor pedale lungi, în registrul grav, cu flash-urile unor texturi sonore, rapide și foarte acute. Aceste contraste extrem de puternice creează

## I. LAMENTATIO

Circumdederunt me lites mortis... (Psalmus 114)

Corpora parvulorum  
Ab ustrinarum fundo  
Provelebunt  
Cursu super historiam tendente.

Corpora iuvenum,  
Corpora puellarum  
Cum spinarum coronis  
Venient undique.

Corpora virorum  
A camporum coemeteriis  
Victum properabunt  
Et libera fient. (Broniewski)

Ecce famis, doloris et tormenti terminus.  
Ne Christus quidem hanc perniciem vitam confecti  
Et tam etrox non sensit discidium  
Animae humanae et orbis inhumani. (Kozan)

Corpora a perniciem castris,  
Ab oppidis per ignivomas manuballistas transmissis,  
Corpora cum laqueo,  
Corpora cum vulnere,  
Corpora perniciem,  
Corpora infuriae  
Cervatim venient.  
Numquam requiescent! (Broniewski)

In magnis arsis  
Torrefacti glomerantur capilli  
Strangulorum  
Et parvae reuli puellae crines in nodum collecti  
Quasi cum fasciola muris codiculi  
Per quam trahunt in ludo  
Perum comes pueri. (Rzewicz)

## II. APOCALYPSIS

...et laquei inferorum supervenerunt mihi.

(Psalmus 114)  
Qui habet intellectum, computet numerum bestiae:  
numerus enim hominis est. (Apocalypsis 13)

ὕμνος ἐξ ἑρινύων,  
δίσκος φανῶν ἀφ' ὁ-  
μιλτος, αὐτὸν βροτοῖς.

(Alciphilos 331—333)

Et vidi de mari bestiam ascendentem, habentem  
capita septem et cornu decem, et super cornu  
eius decem diademata, et super capita eius nomina  
blasphemias. (Apocalypsis 13)

Et prolectus est draco ille magnus, serpens anti-  
quus, qui vocatur diabolus, et satanas, qui seducit  
universum orbem: et prolectus est in terram. (Apocalypsis 12)

ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ  
τόδε μέλος, παραπομπή,  
παραπομπή φανῶν ἀφ' ὁ-  
μιλτος, αὐτὸν βροτοῖς.

(Alciphilos 328—333)

Et admirate est universa terra post bestiam. Et ado-  
reverunt draconem, quia dedit potestatem bestiae:  
et adoraverunt bestiam, dicentes: Quis similis bestiae?  
et quis poterit pugnare cum ea? Et datum est ei os  
loquens magne, et blasphemias: et data est ei po-  
testas facere mensis quadraginta duos. (Apocalypsis 13)

...et civitatem sanctam calcabunt mensibus qua-  
draginta duobus. (Apocalypsis 11)

Venit dies magnus irae ipsorum: et quis poterit  
stare? (Apocalypsis 6)

ἀγὼ δὲ καὶ χορὸν ἀρμενικὴν  
μουσικὴν στυγερὰν  
ἀποκαίνισται διδῶν καὶ  
λέγει τὴν λέξιν τὰ κατ' ἀνθρώπους  
ὡς ἐπὶ τῷ μέσῳ αὐτοῦ.

(Alciphilos 307—311)

Post haec vidi turbam magnam, quam dinumerare  
nemo poterat ex omnibus gentibus, et tribubus,  
et populis, et linguis... (Apocalypsis 7)

Nihil horum timas quae passurus es. Ecce missurus  
est diabolus aliquos ex vobis in carcerem ut ten-  
temini: et habebitis tribulationem diebus decem.  
Esto fidelis usque ad mortem, et dabo tibi coronam  
vitae... Qui vicerit, non laedetur a morte secunda.  
(Apocalypsis 2)

ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ  
τόδε μέλος, παραπομπή,  
παραπομπή φανῶν ἀφ' ὁ-  
μιλτος, αὐτὸν βροτοῖς.

(Alciphilos 328—333)

...et faciat ut quicumque non adoraverint imaginem  
bestiae, occidantur (Apocalypsis 13)

μέλα γὰρ οὐκ ἀλομένη  
ἀνέκαθεν βαρυνεῖται  
καταφύρω τοῦτο ἀπὸ μὲν  
σφαλερὰ τανυρόμοις  
κῶλη, δύσφορον αὐτῶν.

(Alciphilos 372—374)

Et vestitus erat veste aspersa sanguine.

(Apocalypsis 19)

Et vidi bestiam, et reges terrae, et exercitus eorum  
congregatos ad faciendum proelium cum illo, qui  
sedebat in equo, et cum exercitu eius. Et apprehensa  
est bestia, et cum eo pseudopropheta... Vixi missi  
sunt hi duo in stagnum ignis ardentis sulphure: Et  
ceteri occisi sunt in gladio sedentis super aquam,  
qui procedi de ore ipsius: Et omnes oves saturatae  
sunt carnibus eorum. (Apocalypsis 19)

## III. APOTHEOSIS

Absorpta est mors in victoria.

(Epistola ad Corinthios primo 15)

Et vidi caelum novum et terram novam.

(Apocalypsis 21)

Absorpta est mors in victoria. Ubi est, mors, victoria  
tua?

Ubi est, mors, stimulus tuus? (Epistola ad Corinthios  
primo 15)

Surgit ventus. Temptemus vivere! (Valery)

Ποιητὴς ἀποκάλυψιν θυμαίστιν, ὡς ἐπὶ τῷ μέσῳ αὐτοῦ. Modern poem  
translated into Latin by - Vers contemporains traduits par -  
Отрывки современной поэмы перевел - Übersetzung der  
zeitgenössischen Gedichte von  
TYTUS GÓRSKI

Fragmancy Psalmus 2 - Passages from the Psalms taken from -  
Extraits de Psalmes tirés de - Отрывки Псалмов по - Auszüge  
aus den Psalmen nach dem LIBER PSALMORUM CUM CANTICIS  
SABYRIARUM ROMANI 1915  
Fragmancy Apokalypsis I - Liste de Kerygma wadlog - Passages  
from Revelation and the First Epistle to the Corinthians taken from -  
Extraits de l'Apocalypse et de l'Épître aux Corinthiens d'après la  
Отрывки Апокалипсиса и послания к Коринфянам  
Auszüge aus der Offenbarung und dem Korintherbrief nach dem  
NOVUM TESTAMENTUM GRAECE ET LATINE Stuttgart 1937

Fig. 35 - Libretul oratorului "Dies irae" de Krzysztof Penderecki,  
a cărui macro-structură (literară și muzicală) a fost sintetizată prin  
centonizare (Edition PWM) - "macro-centonizare strictă (într-o apuseană)" -

/.



Fig. 36 - Fragment - din partitura oratoriului "Dies irae" de Krzysztof Penderecki - ce ilustrează funcția integratoare, unificatoare a fluxului muzical într-un moment de joncțiune a 2 texte literare diferite (în limbile greacă și - respectiv - latină).

[illegible]

o tensiune paroxistică, ilustrând fidel imaginile apocaliptice ale libretului. Interesantă este însă ideea de re-dimensionare a secvenței gregoriene "Bies irae" prin acest oratoriu ce îmbină textele sacre ou cele profane într-o formulă muzicală bazată pe moduri intense cromatizate - deci în afara normelor bisericești tradiționale în Apusul Europei. Astfel, chiar dacă această lucrare nu este canonică, ea are totuși o evidentă inspirație liturgică ce îi conferă o incontestabilă monumentalitate.

Putem oferi și din creația proprie un exemplu similar de macro-centonizare textuală și muzicală, prin cantata "Izvoare 2050" (1978) - lucrare dedicată aniversării primului stat dao centralizat (Fig. 37, 38 și 39).

În sfârșit, Fig. 40 (p. 170) prezintă schema formală a unui "Oratoriu ecumenic" (în curs de elaborare), pe care l-am imaginat printr-un proces de macro-centonizare în desfășurare mixtă (alternând secțiunile libere ou cele stricte sub raport metro-ritmic), ce îmbină structuri fundamentale ale Liturghiei Ortodoxe a Sfântului Ioan Gură de Aur și ale Missei Romano-Catolice. "Formularul" astfel centonizat nu este, bineînțeles, canonic și nici nu își propune să ofere soluții liturgice în afara celor omonosite și aprobate de forurile bisericești. Proiectul are de aceea un caracter exclusiv artistic, re-formulând, într-o perspectivă pur anamorfotică, atât arhetipuri liturgico-muzicale comune Răsăritului și Apusului, cât și elemente specifice complementare.

Muzica se adresează deci publicului meloman (reunit în sala de concert și nu în spațiul ecleziastic) și este concepută pentru un ansamblu vocal-simfonic complex, implicând participarea a două coruri dispuse antifonic, precum și cea a orchestrei mari (incluzând <sup>și</sup> orga). Textul bilingv (român și latin) reliefează și o serie de sincronizări în plan filologic. Dedicat (în spirit apostolic) ideii de unitate creștină în credință și tradiție, acest oratoriu are un sens ecumenic explicit, conform mesajului biblic: "Și voi aduna popoarele împreună, și împărățiile, ca să slujească Domnului..." (Ps. 104, 23).

În concluzie, considerăm că procedeul anamorfotic al centonizării muzicale - ce se încadrează organic și în normele generale ale Sfintei Tradiții - oferă totodată imense posibilități creatoare, născute din paleta practic infinită a combinațiilor libere dintre diferitele constante ale limbajului sonor al Sfintei Biserici. Este, deci, o cale ideală în planul inovației muzicale (eliberate astfel de artificiiile unor mode aflate în plină "evoluție istorică și dialectică" spre distrugerea totală a expresiei sonore), dar și o cale a regăsirii originii teofanice și sensului latreutic - ca elemente fundamentale ale artei sunetelor.

## IZVOARE 2050 SOURCES

Campestres melius Scythae  
quorum plaustra vagas rite  
trahunt domos  
vivunt et rigidi Getae  
inmetata quibus iugera liberas  
fruges et Cererem ferunt  
nec cultura placet longior annua  
defunctumque laboribus  
aequali recreat sorte vicarius.

HORATIUS, Carmina III, 24

O viață mai bună duc scîții din stepă  
ce obișnuiesc să poarte pe care  
casele lor rătăcitoare ;  
la fel și geții cei aspri,  
cîndora pămîntul nehotărnicit  
le dă roade și cereale libere.  
Nu le place să cultive același  
ogor mai mult de un an,  
iar după ce au îndeplinit toate  
muncile, le urmează alții care,  
în aceleași condiții, le iau locul.

HORATIUS, Carmina III, 24

A better life do the Scythians  
in the steppe lead  
Who would carry their wandering  
households on carts  
And so would the hard — hearted  
Getae

Whose boundless lands  
Yield fruit and free crops.  
They do not like to till the same  
field for more than a year  
And after performing all the labours  
Others come up to take their places  
and do the same.

HORACE, Carmina III, 24

...νεωστὶ τε τοῦ βασιλέως Βυρεβίστα πρώτου καὶ μεγίστου γεγονότος  
τῶν ἐπὶ Θράκης βασιλέων καὶ πᾶσαν τὴν πέραν τοῦ ποταμοῦ καὶ  
τὴν ἐπὶ τὰδε κατεισχυρότος γηγόμενος...

Neostî te tu Vasiléos Virevîsta  
prôtu ke megîhistu ghegonótos ton  
epî Trákis Vasiléon ke pásan tîn  
péran tú potamú ke tîn epî tåde  
katishikótos ghenómenos...

ANONUMOS

Și în timpul din urmă regele  
Burebista ajungînd cel dintîi și  
cel mai mare dintre regii din  
Tracia și stăpînînd tot teritoriul  
de dincoace de fluviu (Dunăre)  
și de dincolo...

Decretul dionysopolitan  
în cinstea lui Acornlon ;  
inscripție în marmură  
descoperită la Balce

And latterly King Burebista having  
become the first and greatest of  
all Thracian Kings ruled over all  
the territory lying on either side  
of the river (Danube)...

Decree issued in Dionysopolis  
in honour of Acornlon ;  
an inscription on marble  
found in Balce

Dehinc regnante Gethis Buruista  
Dicineus venit in Gethiam quo  
tempore Romanorum Sylla potitus  
est principatum. Quem Dicineum  
susciplens Buruista dedit ei pene  
regiam potestatem, cuius consilio  
Gethi Germanorum terras, quas  
nunc Franci optinent populi sunt.

JORDANES, Getica XI, 67

Apoi, în vreme ce la geții domnea  
Burebista, a venit în Geția Deceneu,  
pe timpul cînd Sylla a pus mîna  
pe putere la Roma. Primindu-l  
pe Deceneu, Burebista i-a dat  
o putere aproape regală. După sfatul  
acestuia, geții au început să  
pustiască pămînturile germanilor  
pe care acum le stăpînesc francii.

JORDANES, Getica, XI, 67

Then, while Burebista reigned  
over the Getae, Dicineus came to  
their country, at the time when  
Sylla seized the power in Rome.  
Welcoming Dicineus, Burebista  
invested him with almost royal  
attributes. On his advice, the Getae  
started plundering the lands  
of the Germans which are now owned  
by the Franks.

JORDANES, Getica, XI, 67

Antonius proconsul in Thracia  
parum prospere rem gessit.

TITUS LIVIUS, Periochae, CIII

Proconsulul Antonius a întreprins în  
Tracia o acțiune lipsită de succes.

TITUS LIVIUS, Periochae, CIII

Proconsul Antonius undertook  
a campaign without success  
in Thracia.

TITUS LIVIUS, Periochae, CIII

Vinum ad se omnino importari  
non sinunt, quod ea re ad laborem  
ferendum remollescere homines  
atque effeminari arbitrantur.

JULIUS CAESAR,  
De Bello Gallico, IV, 2, 6

Importarea vinului e cu desdăvîlire  
interzisă fiindcă, după părerea lor,  
vinul molește pe oameni și îi face  
incapabili de a rezista la oboseală.

JULIUS CAESAR,  
De Bello Gallico, IV, 2, 6

The import of wine is strictly  
forbidden, for, in their opinion,  
wine enervates men and makes  
them unable to withstand fatigue.

JULIUS CAESAR,  
De Bello Gallico, IV, 2, 6

Unde et pene omnibus barbaris  
Gethi sapientiores semper extite-  
runt Grecisque pene consimiles...

JORDANES, Getica, 40

De aceea geții au fost totdeauna  
superiori aproape tuturor barbarilor  
și aproape egali cu grecii...

JORDANES, Getica, 40

Therefore the Getae have always  
been superior to other barbarians  
and almost equal to the Greeks...

JORDANES, Getica, 40

\* Transcriere fonetică.  
Phonetical transcription.

**Fig. 37** - Libretul cantatei "Izvoare 2050" de Șerban Michifor,  
alcătuit - prin centonizare - din diferite fragmente de izvoare istorice  
scrise (aparținînd unor autori antici greci și latini), referitoare la  
primul stat dac centralizat, condus de Burebista.

**5** **Brillante** sempre gridare [~]

**S.** **NO-ME-MOS!**

**4**  
**4**

**α+β**

**A.** **NO-ME-MOS!**

- TÍN .DE TELEFTÉAN KE MEGHÍSTIN ÁLOSIN U PRO PLIÓNON  
 I PENDÍKONDA KE EKATÓN ETÓN  
 ÍHON DE KE TÁFTIN GHÉTE KE TAS EN TIS ARISTERÍS  
 TU PÓNTU PÓLIS MÉHRI APOLLONÍAS...

- DEHINC REGNANTE GETHIS BURUISTA  
 DICINEUS VENIT IN GETHIAM  
 QUO TEMPORE ROMANORUM SYLLA POTITUS EST PRINCIPATUM...

- QUEM DICINEUM SUSCIPIENS  
 BURUISTA DEDIT EI PENE REGIAM POTESTATEM  
 CUIUS CONSILIO GETHI GERMANORUM TERRAS  
 QUAS NUNC FRANCI OPTINENT POPULATI SUNT...

- ANTONIUS PROCONSUL IN THRACIA  
 PARUM PROSPERE REM GESSIT...

- VINUM AD SE OMNINO IMPORTARI NON SINUNT  
 OUOD EA RE AD LABOREM FERENDUM REMOLLESCERE HOMINES  
 ATQVI EFFEMINARI ARBITRANTUR...

- UNDE ET PENE OMNIBUS BARBARIS GETHI SAPIENTIORES  
 SEMPER EXTITERUNT GRECISQUE PENE CONSIMILES...

**Brillante, ben marcato (♩=126)**

**Cor.**

**Tr.**

**Trb. 2**

**3**

**Tuba**

**4**  
**4**

**Timp.**

**T.-tam** *ff* *l.v.*

**Pf.** *secco*

**α+β Vlc.**

**α+β Cb.**

sempre *fff* molto cantabile

1  $\text{♩} = 300$

2  $\text{♩} = 126$

3  $\text{♩} = 108$

4  $\text{♩} = 136$

Fig. 39 - Fragment din partitura cantatei "Izvoare 2050" de  
 Șerban Nichifor - mobile sonore reprezentând cantonizarea  
 unor melodii populare românești (ordinea de execuție este  
 aleatorie) %

<u>I.) Liturghia Catehumenilor</u>	
1.) <u>Introducere</u>	- a.) Enarxis - Introitus - <u>L</u> - b.) Ectenia - Kyrie eleison - <u>S</u> - c.) Antifonul "Mărire..." - Gloria in excelsis Deo - <u>L/S</u>
2.) <u>Lecturi biblice</u>	- a.) Sfânta Evanghelie (în recitativ coral) - <u>L/S</u> - b.) Omilia - Predica (recitativ solistic recto-tono) - <u>L</u> - c.) Ectenia întreită și Rugăciunea respectivă - <u>S</u>
3.) <u>Pregătirea Sfintei Jertfe</u>	- II.) Liturghia Credincioșilor (Euharistică) - a.) Heruvicul - <u>L</u> - b.) Vohodul mare - Offertorium - <u>L/S</u> - c.) Simbolul Credinței - Credo - <u>S</u> - d.) Rugăciunea teologică - Prefațiunea - <u>L</u> - a.) Trisaghionul biblic - Sanctus (et Benedictus) - <u>S</u> - b.) Rugăciunea kristologică-euharistică - <u>L</u> - c.) <u>Cuvintele</u> Mîntuitorului - Prefacerea - <u>L</u> - d.) Anamneză și Epicleză - Misterul credinței (Mysterium fidei) - <u>L</u>
4.) <u>Anafora</u>	- a.) Rugăciunea Domnească - Pater noster - <u>S</u> - b.) Înălțarea și Frîngerea Sf. Agneț - Agnus Dei - <u>S</u> - c.) Ectenia "Drepti, primind..." - <u>L/S</u>
5.) <u>Împărtășirea</u>	- a.) Imnul "Tie numele Domnului binecuvîntat..." - <u>(Aleluia)</u> - <u>L</u> - b.) Psalmul XXXIII - <u>S</u> - c.) Apolisu - "Dominus vobiscum ... Ite, missa est" - <u>L/S</u>
6.) <u>Incheierea</u>	

Legenda

- ① = secțiune liberă  
② = secțiune strictă  
③ = secțiune parțial liberă, parțial strictă

Fig. 37

- "ORATORIU ECUMENIC" (sinopsisul unui proiect muzical în curs de elaborare)

- "macro-centonizare în desfășurare mixtă (alternând secțiunile libere cu cele stricte sub raport metro-ritmic)" -



Capitolul V  
"LITURGHIA COSMICĂ" - REPERE ESTETICO-DOGMATICE  
ALE MUZICII SACRE

"Cînd te apropii de Chivot, gîndește-te că  
 El te așteaptă de douăzeci de veacuri..."

Fer. Josemaría Escrivá de Balaguer,  
"Camino" (537)

A.) Introducere

"Musica cosmică se poate observa cel mai bine  
 în lucrurile pămîntesti sau cerești, în  
 diversitatea elementelor și a anotimpurilor -  
 și chiar dacă sunetul ei nu ajunge la urechile  
 noastre, știm totuși că în cer există o armonie  
 muzicală (harmonia modulationis)"

Aurelianus de la Moûtiers-Saint-Jean (sec. IX),  
"Musica disciplina"

Sub genericul "Liturghia cosmică" - inspirat de tratatul omonim al marelui teolog german Hans Urs von Balthasar - cea de a doua parte a prezentului studiu își propune să evidențieze o serie de aspecte fundamentale, de natură arhetipală, ce au determinat dezvoltarea anamorfotică a muzicii creștine în contextul unui proces universal de promovare a Sacrului sonor, incluzînd - evident - și elementele definitorii ale altor culturi religioase. Și din această perspectivă, creștinismul își demonstrează superioritatea unei credințe unice, născute din teofanie - prin revelația supranaturală a Logosului întrupat - integrînd deci, prin însăși esența sa, tot ceea ce Umanitatea a acumulat în domeniul omnoașterii energiilor necreate ale lui Dumnezeu. În acest sens, genialul istoric al religiilor Mircea Eliade arăta că experiența spirituală "specifică populațiilor rurale era alimentată de ceea ce s-ar putea numi un <<creștinism cosmic>>". Țăranii din Europa înțelegeau creștinismul ca o liturghie cosmică. Misterul hristologic angaja deopotrivă destinele Cosmosului. <<Natura întreagă suspină în așteptarea Învierii>> : iată unul dintre motivele centrale atât ale liturghiilor pascale, oft și ale folclorului religios al creștinătății orientale. Solidaritatea mistică ou ritmurile cosmice... se află în centrul vieții religioase a populațiilor rurale, mai ales al celor din Europa de sud-est." ("Myth and Reality" - cap. "Creștinismul cosmic")

Astfel, și în muzică (ca formă a energiilor necreate),  $\alpha$  și  $\omega$ , începutul și sfârșitul tuturor sistemelor paralele și aparent disjuncte (dezvoltate în domeniile modal, metro-ritmic și spațial) converg spre un "punct" tainic, întâlnindu-se în Ființa incognoscibilă a lui Dumnezeu, reflectată simbolic prin imaginea Sfintei Cruci ("axis mundi") înscrisă în cercul eternității. Această formă arhetipală a "crucii înscrise în cerc" (Fig. 1) stă la baza tuturor sistemelor modale (delimitând celula ireductibilă a sunetelor "estotes"), metro-ritmice (dezvoltate conform principiului "secție aureă" — aplicat în structurarea pulsațiilor și macro-spațiale (ilustrând funcția de "axis mundi" a Sfintei Cruci și în organizarea spațiului exterior).

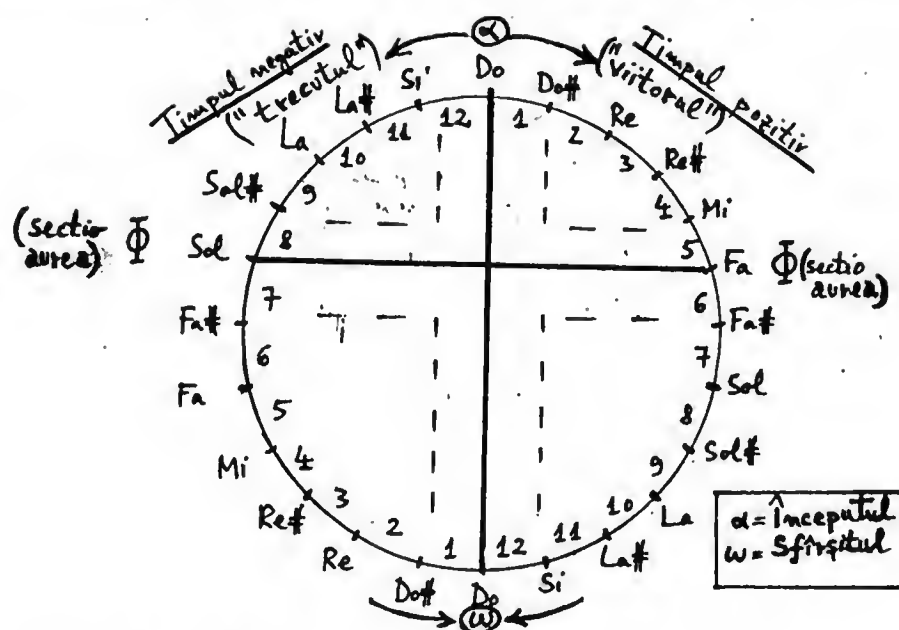


Fig. 1 - Formă arhetipală a "crucii înscrise în cerc",

ce generează — prin proiecție anamorfotică — și sistemele specifice muzicii (ca fenomen tri-dimensional), definind structurile de natură intonațională (tono-modală), temporală (metro-ritmică) și spațială (topologică, acusmatică).

[analog "De laudibus Sanctae Crucis" - Raban Maur, sec. IX]



B.) "Musica Caelestis" - cosmogonia  
și "armonia eternă a sferelor"

"Tată muzica cerească (caelestis) care este principiul întregii muzici cosmice (mundanae), începutul și obârșia muzicii umane (humanae) și a celei instrumentale (instrumentalis)."

Anonim. "Musica Bibliothecae Casacathensis".  
2151 (Pietrusek, 122 - apud V. Tatarkevicius.  
"Istoria esteticii")

"Același principiu ce potrivește emiterea sunetelor conduce și firile muritorilor... Căci prin aceleași relații numerice prin care sînt armonizate sunetele neegale, merg alături viețile și trupurile, incompatibilitățile elementelor și armonia eternă a întregii lumi."

Anonim. "Musica anabaziadis" (Gerbert, I, 172 -  
apud V. Tatarkevicius. "Istoria esteticii")

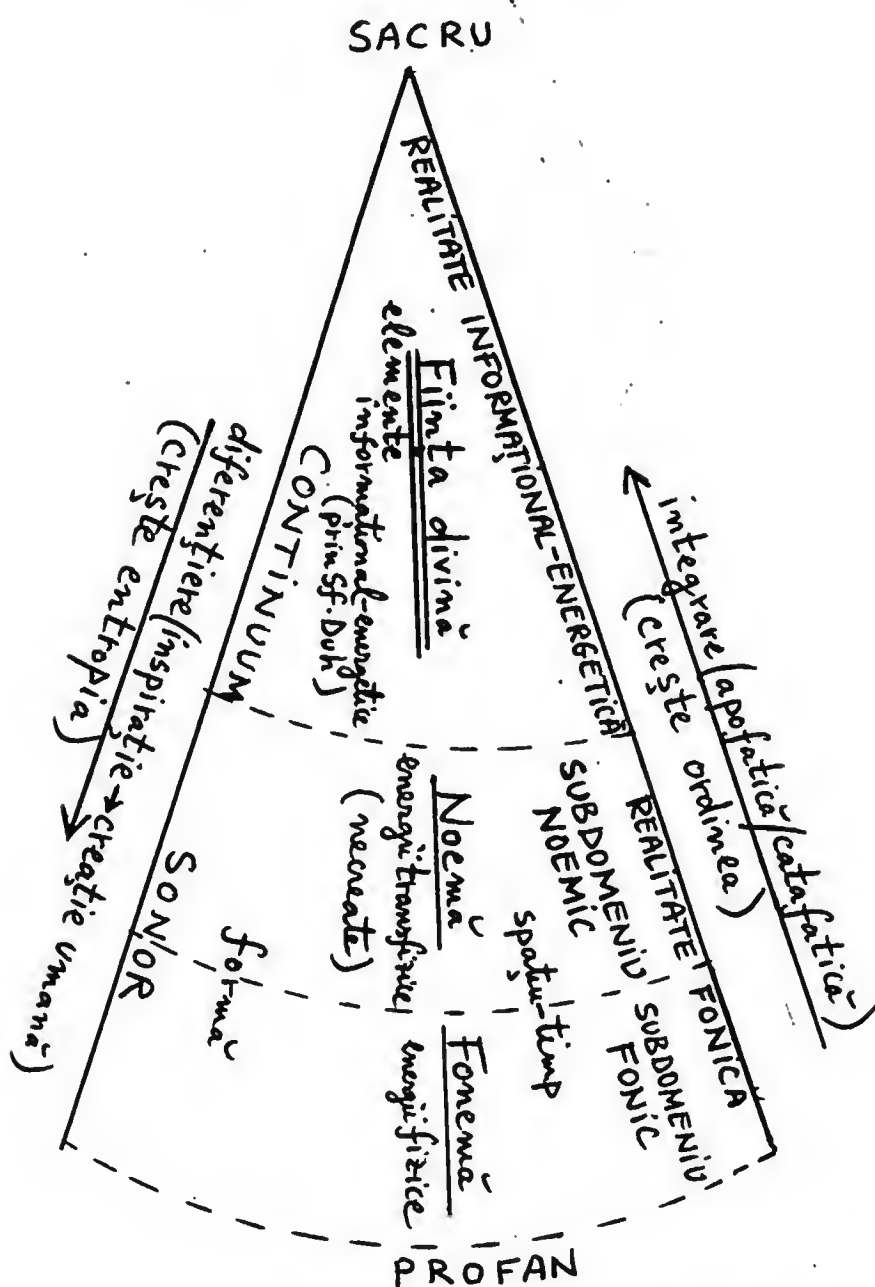
"O sferă invisibilă este imaginea sferei vizibile pre-existente în mintea artistului."

Nicolaus Cusanus (1401-1464). "De ludo globi"

Sunetul - ca "fenomen complex" (Victor Ciuleanu) - poate fi definit în virtutea celor trei funcții esențiale de natură fizică (ca vibrație), fiziologică (ca impuls vital) și psihologică (în raport cu sufletul, deci sub aspect psihosomatic, pnevmatologic).

Toate aceste ipostaze sînt însă reductibile - în sens fenomenologic - la ideea de vibrație, ce are, în afara aspectelor fizice, multiple conotații metafizice. Astfel, hinduismul asimilează în general lumea vibrațiilor ("Mada") spațiului eteric și în special Cavintului Sacru, ce reprezintă o materializare - prin sunet - a spiritului, o formă de teofanie. În această perspectivă mistică (analogă și esteticii fenomenologice a marelui muzician român Sergiu Celibidache), muzica reflectă tocmai factorul intermediar dintre absolut și relativ, dintre idee și materie, dintre obiect și subiect (cărora le aparține în egală măsură), desemnînd în consecință modulul operațional, metabelul divin-uman al raportului anamorfetic transcendent. Substanța emanentă spirituală, inefabilă a sunetului fi relevă această valențe supranaturale (magice, religioase, esoterice) ale căror origini se confundă cu însăși originea cosmosului (Fig. 2-7).

Fig. 2- Model cosmofoinic generator



Propagarea undelor informaționale-energetice  
 în procesul anamorfotic specific  
 fenomenului creației muzicale  
 (cf. schemei "diapazonului" divin)

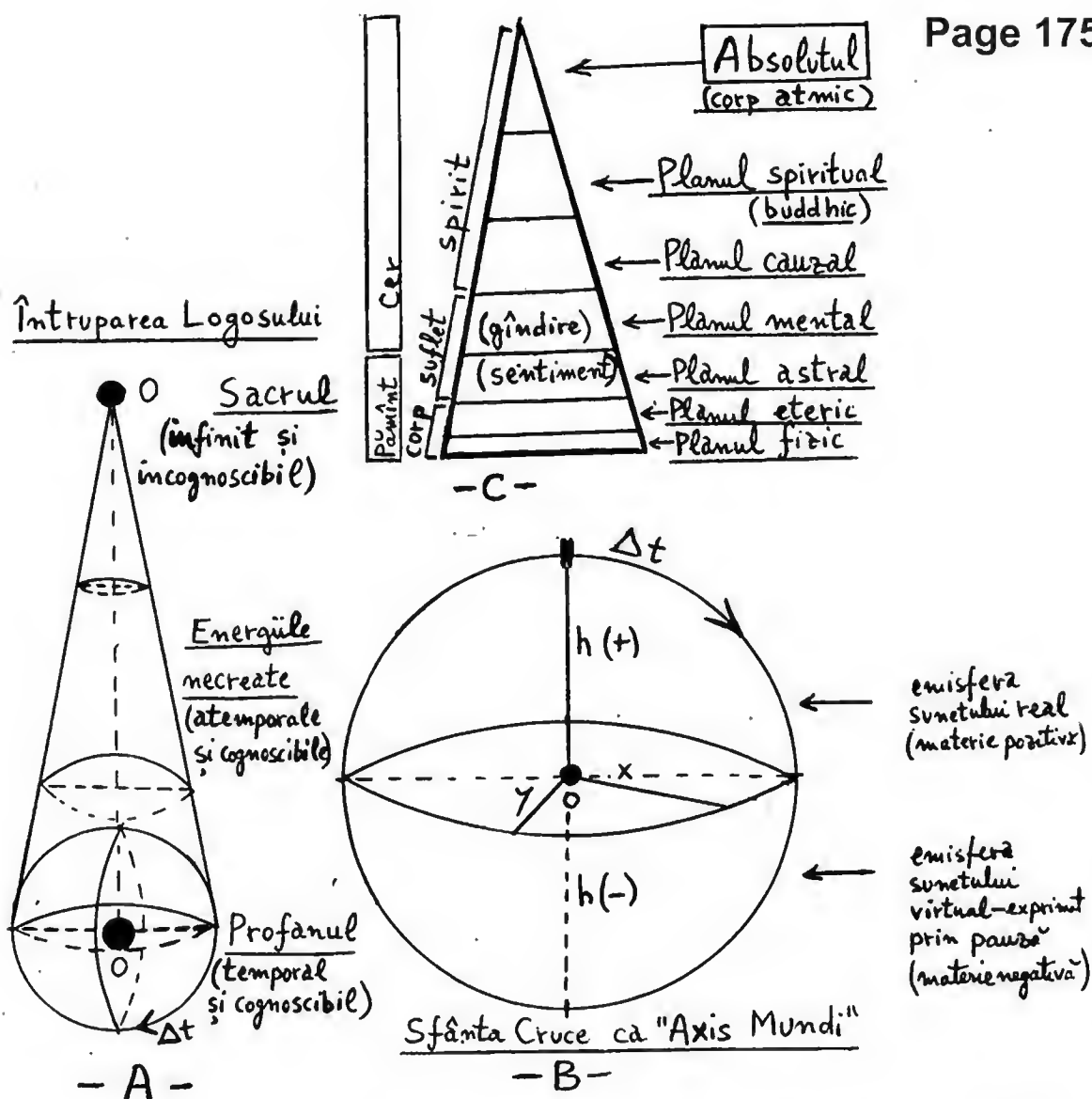
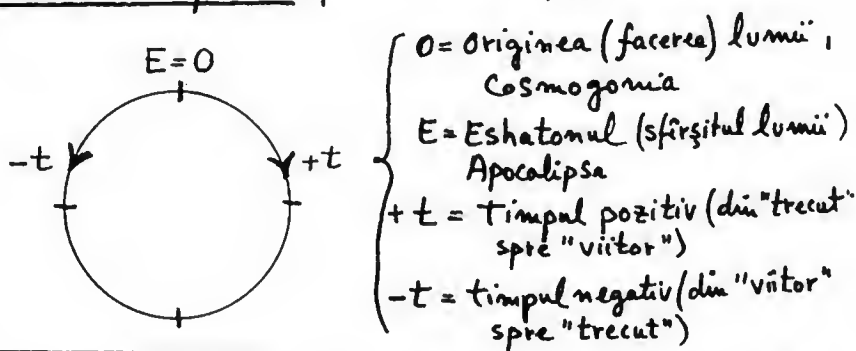


Fig. 3- Crearea "macrococosmosului" sferei sonore [A]

generate de "microcosmosul" punctului original (morfema notată cu 0) prin cele 4 dimensiuni constitutive: trei dimensiuni spațiale — cuprinzînd coordonatele rectilinii ( $x =$  abscisa frecvențelor ;  $y =$  ordonata spectrelor armonice ce determină structurile timbrale) și înălțimea ( $h =$  volumul, intensitatea sonoră) — ce se proiectează în cea de a patra dimensiune — timpul (notat cu  $\Delta t$ ) [B].

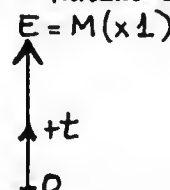
Fig. 4- Proiecții anamorfotice ale percepției  
Timpului Săcru<sup>\*</sup> în religiile naturale (A),  
în monoteismul iudaic (B) și în cel creștin (C)  
(cf. Mircea Eliade - "Myth and Reality")

A.) religiile cosmice (naturale): sistem repetitiv (ciclic)  
non-evolutiv, bazat pe mitul reiterării Cosmogoniei  
(întoarcerea la Origine - "regressus ad uterum") prin  
reversibilitatea timpului: pozitiv (direct) și negativ  
(recurent)



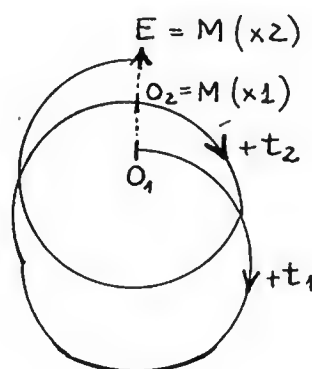
B.) monoteismul iudaic: sistem evolutiv, bazat pe mitul  
înnoirii lumii pe o axă temporală lineară și  
irreversibilă - ce admite exclusiv timpul pozitiv; momentul  
Eshatonului (E) este marcat de venirea lui Messia (M),  
implicând distrugerea totală ("Holocaustul") a vechii lumi și  
înnoirea Cosmosului ("un cer nou, un pământ nou" = Paradisul regăsit)

NB - +t (timp "istoric") = timp profan



C.) monoteismul creștin: sistem repetitiv-evolutiv (spiralat),

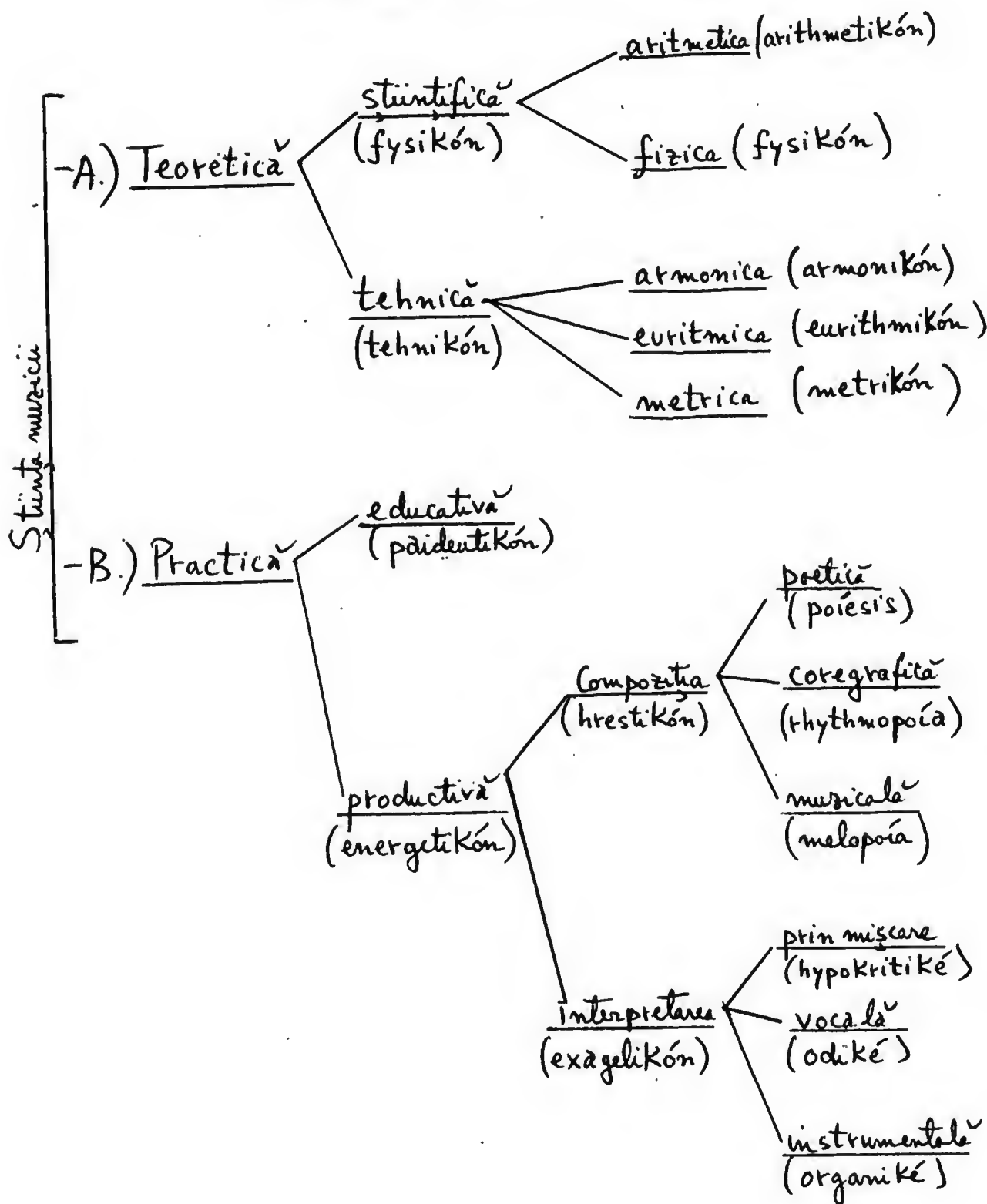
sintetizând într-un timp ireversibil  
(pozitiv) - elementele ciclice (Cosmice) și  
cele lineare, în 2 faze determinate de  
cele 2 origini (Cosmogonia și Nașterea lui  
Iisus Hristos ca Logos Întrupat, Messia);  
Eshatonul (Apocalipsa) va fi marcat de Patusia  
Domnului (M x 2) și de Judecata de Apoi -  
determinând înnoirea Cosmosului și  
reinstaurarea timpului edenic (cosmic).



<sup>\*</sup>) χρόνος πρῶτος

Fig. 5 - Funcțiile muzicii în viziunea lui Aristoxenos - sec. IV î.Hr.

(după P. Marquard - "Die harmonischen Fragmente des Aristoxenos", 1868)



# Fig. 6 - Funcțiile muzicii în concepția scolastică a evului mediu apusean

- A.) Musica caelestis  
(ca model al "armoniei eterne" la Cassiodor)



- B.) Musica mundana

a.) clasificare după factura  
Sonora

- Musica monodica  
(simplex vel civilis)
- Musica polifonica  
(composita vel regularis vel canonica)

b.) clasificare conformă  
concepției asupra consonanțelor  
(implucând și cromatizările)

- Musica vera et necessario  
(diatonici)
- Musica ficta  
(cromatici)

c.) clasificare după genuri  
și norme tipologice obiective

- Musica harmonica (vocală)
- Musica organica  
(instrumentală - suflători)
- Musica ritmica  
(instrumentală - percuție și corzi)

Încadrarea muzicii în sfera celor șapte arte liberale,

cuprinzând

- Trivium (arte retorice) = gramatică, dialectică (logica) și retorica
- Quadrivium (arte matematice) = aritmetica, geometria, musica și astronomia

## Fig. 7 - Evoluția stilistică a muzicii creștine

(NB - împărțirea nu este strictă, manifestându-se și interferențe stilistice)

**Paleocrestism** - tip ierusalimitan, sirian, egiptean, elenistic

- Ambrozii (s. IV) (sec. I - IV) - Niceta de Remesiana (s. IV) "De P.bono"

- Eftrem Sirul **Răsărit** (Const. →)

**Apus** (Roma →)

- **Bazilical** - neumatico-ekfonic  
(s. IV - IX) de tip ambrozian, galician, mozarab, roman

- reformă gregoriană (s. VI - VII)

- apogeu în epoca carolingiană (s. VIII - IX)

- **Romanic** (s. IX - XII) (galo-roman) - polifonie primitivă:  
vocal-instr. (organum, discant, motet, conductus, gymel, faux-bourdon)

(Marea Schismă 1054)

- **Gotic** - Arts Antigua - sc. Notre-Dame (Léonin, Pérotin)  
(s. XII - XIII)

- Arts Nova (Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut) (s. XIV)

- **Renastere** (s. XV - XVII) - sc. franco-flamandă (Dufay, Binchois, Ockeghem, Obrecht, J. des Prés, O. di Lasso, Clemens non Papa, Palestrina, Andrea și Giovanni Gabrielli), Praetorius, Eckardt, etc.

(Reforma (Conferința Aug. 1530)  
(Contra-Reforma (Trident 1545-63))

- **Baroc** - stilul Contra-Ref. (aparte omofonia) "Societas Jesus"  
(s. XVII - XVIII) (Frescobaldi, Corelli, Torelli, Vitali, Marcello, Albinoni, Vivaldi, Lully, Couperin, Schütz, Buxtehude, J. S. Bach, Händel, Gluck)

- **Rococò** - stilul "pernă", de curte (Louis XIV, Louis XV)  
(s. XVIII) (Scazzatti, Sammartini, Pergolesi, Cherubini, etc.)

(Revoluția Franceză, 1789)  
(cu efect secularizant)

- **(Neo-)Clasic** - Haydn, Mozart, Beethoven  
(s. XVIII - XIX)

- **Romantic** - Schubert, Mendelssohn-Bartholdy, Schumann, Berlioz, Gounod, Liszt, Verdi, Brahms, Dvorak, Franck, Bruckner, Dindy, Rimski-Korsakov, etc.  
(s. XIX - XX)

- **Modern** - Debussy, Stravinsky, Respighi, Honegger, Ives, Messiaen, etc.  
(s. XX)

- **Post-modern** - Penderecki, K. Huber, Gorecki, Arvo Pärt, etc.  
(sf. sec. XX) (nominalizările nu sunt exhaustive)

- **Paleobizantin** (s. IV - XII)

- neumatico-ekfonic (s. V - VI)

(Anatolios, Roman Melodul, Germanos, Andrei Critanul, Sergios din Constantinopol, Ioan Damschin, Cosma de Ierusalim, Th. Studitul-melodist)  
- Psaltich - s. VII  
- Condacariu (din s. IX), de factură repetitiv-evolutivă

- **Mediobizantin** (s. XII - XVIII)

- cucuzelian (din s. XIII)

(apare precedul "totu" și atburile e hurila)

(melurgii - Ioan Kukurules, Mihail Ananiotul, I. Gleyker, I. Kladas, Em. Dukas, Xenos Korones, Ioanșcu Vlăduț)

- sc. de la Putna (sec. XV)

(Evstahie Protosaltul, Dositheos Ieromonahos, Theodoros Monahos, Ioannes Domestikos, etc.)

- procesul de romanizare [prin:

• Sărbam, Protosaltul Rom (1675-1760)

• Ioan sin Radului Dumea Brașovian (s. XVIII)

• Naum Rîmnicianu (s. XVIII)

• "Psaltichia Rumânescă" a Ieromon. Filotei sin Agai Ypei (1713)

- Petric lampartenie Peloponensis (oct. 1764-78)

- **Neobizantin** (ref. hrysantica)

(sec. s. XIX - XX)

(Hrysant de Madytos, Hymenios Hartofilax, Grigore Levitul)

- psaltich compoziti: Macarie Ieromonahos, Andrei Pannu, Dimitrie Suceveanu, Ștefanache Pipereș, Teodor Georgescu, Teodor Ștepanu, I. Pipereș-Pasaru, etc.

- comp. române: G. Măcișanu, Gh. Dima, Euc. Nădăreț, D. Kitiș, Gh. Căluș, I. D. Chirescu, Paul Constantin, N. Lemgu, D. Popovici, S. Todat, Gh. Dumitrescu, S. Băgiș, etc.

Muzica - ea expresie inefabilă dar perceptibilă a sunărului-idee - are deci capacitatea de a oglindi "raporturile existente între ordinea umană și cea cosmică" (Alain Daniélou), inclusiv acea tainică "lume astrală" a sunetelor pure, inaudibile - ea de pildă presuntivele "armonice inferioare" deduse de Paul Hindemith.

În ciuda aparentei fragilități a constituției sale imateriale, sunetul are o forță iresistibilă, atât în sens benefic (în melo-terapie), cât și malefic (preducând, de exemplu, în unele ritualuri tibetane, sinuciderea oștărețului prin explozia cutiei craniene). De altfel, literatura vedică ovecă în tulburătoare metafore puterea cosmică a sterenului sunet primordial:

"gīrām asmy ekam akṣaram  
yajñānām japa-yajño 'smi  
sthāvarāṇām himālayaḥ"

(transliterare din sanscrită)

"din vibrații, eu sunt <<cm>> transcendentă,  
din sacrificii, eu sunt oștărețul numelor sfinte,  
din gândurile nemigante, eu sunt Himalaya"  
(Maṅgavad-gītā, cap. "Opulența Absolutului")

Acest text sacru evidențiază și faptul că, încă din perioada pre-cristiană, sacerdoții (adică șamanii, vrăjitorii, magicienii, înțelepții, preoții sau leviții - la evrei) erau și muzicieri, calitățile de "maestri spirituali" fiindu-le potențate prin cele de "maestri oștăreți".

Sunetul primordial apare și în imaginea arhetipală a Cuvântului dumnezeiesc - conformă referatului biblic -, prin evocarea insistentă a Logosului creator, atât în primele versete ale Pentateuhului mozaic (Gen. 1-3), cât și în textele testamentare, ca de pildă la începutul Sfintei Evanghelii după Ioan (1,1 - cu concordante în Pild. 8,22-25; Ioan 8,58; 17,5; 1 Ioan 1-2; Col. 1,17; Apoc. 19,13):

"La început era Cuvântul și Cuvântul era la Dumnezeu și  
Dumnezeu era Cuvântul."

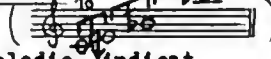
De altfel, textele scripturistice referitoare la Cosmogonie (în special în cartea întâia a Pentateuhului, "Geneza") sunt esențiale și din punct de vedere muzicologic; ele sugerează astfel

∕.



și momentul apariției muzicii îngerești ("Musica Caelestis"),  
ce coincide cu crearea lumii nevăzute (înaintea celei materiale),  
încă din Prima Zi a Hexamerului.

Ideea cosmofoenică a preocupat și marile spirite ale antichității  
eline, începând cu genialul Pitagora (sec. VI î.Hr.), cel ce a reușit  
să descopere la "canonul" (monocordul) său proporțiile și armoniile  
sacre ce "acordează" prin sunet micro-structura umană la macro-structura  
universului.\*) Două milenii mai târziu, în sec. XVII (d.Hr.),  
medicul și hermeneutul Michael Maier scria, în "Voile d'Isis", că  
"în marele sistem al acestui Univers există un diton (sau o terță) de  
la Pământ - care e Baza - până la sfera Lunii; de acolo până la Soare  
- care e inima - există un diapent (sau o cvintă), iar de la Soare  
până la ultimul cer - un diapason (sau o octavă), în așa fel însoțit  
prima distanță este compusă din 18 crome (sau intervale), cea de a doua  
din 36 crome și cea de a treia din 62 crome. În micro-cosmos (sau în  
"mica lume"), adică în om, se remarcă o proporție asemănătoare  
între principalele părți, care sunt ficatul, inima și creierul -  
măsurând de la Baza plantară a picioarelor, dar nu în maniera matema-  
ticienilor și a geometrilor, ei așa cum fac fiziicienii."

Remarcăm că modul construit după aceste calcule  coincide cu unele sunete caracteristice majorului melodic, indicat  
mai târziu de Hans Kayser (în baza descoperirilor astronomice ale  
lui Johann Kepler) drept mod cosmic (dedus - prin calculul logaritmice -  
din distanțele planetelor ce formează sistemul nostru solar).  
Această fascinantă perspectivă noetică a "cosmosului armonic" - bazată  
pe concepția filozofico-matematică canonică a lui Pitagora, cu  
directe aplicații acustice - a dus în timp la cristalizarea  
fenomenologiei musicale ca știință specifică artei sunetelor,  
atât în latura ei speculativă (rațională), cât și în cea apercptivă  
(senzorială, implicând "teoria ethosului"). În această amplă  
evoluție musicologică, decisivă a fost astfel contribuția antichității  
eline, în special în definirea muzicii de pe poziții complementare,  
ce au permis sintetizarea unei imagini obiective și subiective în  
același timp a demoniului sonor în ansamblul său. Menționăm în acest  
sens, alături de filozofii "canoniști" (din școala pitagoreică),  
pe cei "armoniciști" (din școala aristotelică), "eticiști" (Platon și  
școala platoniciană) și "formaliști" (epicurienii hedoniști și  
steiofi).

∕.

\*) - Această idee a fost dezvoltată și în literatura patristică, Sfântul  
Atanasie cel Mare definind raționalitatea internă a universului drept  
"ordinea armonioasă a cosmosului" ("panarmonios kosmou syntaxis").

Referitor la ideea cosmofoniei, Strabon ("universul a luat ființă din armonie") și Aristotel ("armonia astrelor se produce ea e armonizare sonoră"; "sunetul astrelor, care se mișcă în cerc, devine armonie" - din tratatul "Despre cer") reiterau principiul pitagoreic, cu atât mai mult cu cât Platon avertiza asupra gravelor dezechilibre social-politice (!) ce pot fi produse prin alterarea expresiei muzicale ("trepes") - respectiv a structurilor modale și metre-ritmice. Această interesantă teză - susținută și de unul dintre cei mai importanți compozitori ai secolului XX, Arthur Schöenberg - este confirmată din plin prin muzica timpului nostru, levită simultan de excesele "elitiste" ale unei "avangarde" isterizate, ca și de "bombardamentul informațional" al așa-ziselor "muzici de masă"<sup>\*</sup>, propagând mesajul lui Antikrist... Prolifera la scară planetară grație mass-mediei, aceste "produse sonore" au, în egală măsură, conotații patologice și apocaliptice, demonstrând totodată (în sensul ei negativ) și teoria pitagoreico-platonică a etnosului sonor. Pe de altă parte, existența "răului" este explicată și prin parabola creștină "a grăului și a neghinei" (Matei 13,24-30), admirabilă interpretată într-una din emisiile marelui teolog contemporan Yer. Iosemaria Hecrivă (în volumul "Quand le Christ passe", "De Boog", Bruxelles, 1989): "când slugile iresponsabile l-au întrebat pe Stăpîn de ce a crescut neghina pe cîmp, răspunsul acestuia a fost evident: <<inimicus homo hec fecit>> . Iată vrăjmașul ! Noi, creștinii - ce aveam datoria să păsim ca tot ceea ce Creatorul a pus bun în lume să se dezvolte în serviciul adevărului și binelui - am adormit (ce tristă lenevie, în acest sens!), în timp ce dușmanul și cei care-l serveau au lucrat neîncetat. Iată de ce acum neghina a crescut, iar sămînța ei abundă în toate părțile..."

Investigațiile cosmofonice ale filosofilor antici au fost continuate în Evul Mediu (în special prin mișcarea scelastică), în epoca modernă (animată de spiritul Renasterii) și în cea contemporană (atît de contradictorie !) - într-o dezvoltare istorică schematizată în planșele anexate (Cap. IX / A). Astfel, fiecare imagine reprezintă o "fotogramă" a acestui "film" al anemorfoticii sonore, demonstrînd viabilitatea concepției acousmatice în toate configurațiile ei eminamente ciclice, reliefate atît la nivelul structurilor modale fundamentale (înscrise în clasele arhetipurilor "pentatonică" - Cap. IV / B - și "heptacordice" - Cap. IV / C -, incluzînd, desigur, variantele "defective", "îmbogățite" și "integrate"), cît și

./.

<sup>\*</sup> de la "Internaționala" belgeică la "rock"-ul internaționalist, ambele fiind manifestări ale ateismului ocult de tip "New Age".

la cel temporal, specifice sistemelor metre-ritmice (de la pulsațiile primordiale, pînă la marile cicluri formale - Cap. IV/3).

În conformitate cu principiul fenomenologic al "reducției", cele mai complexe procese anamorfetice pot fi astfel ilustrate (sugerate) prin modèle grafice unitare, într-o notație muzicală determinată orizontal de abscisa combinațiilor (sau a concatenațiilor sintactice) și vertical de ordonata selecțiilor (sau a echivalențelor paradigmatiche). Continuînd "reducția", am evidențiat în toate aceste planșe (compuse din scheme și figuri cu valențe sintetice) amprenta arhetipului transcendent al Sfintei Cruci, al cărei sens profund mistic a fost revelat și prin imaginea hierofanică a cuvintelor lui Ponțiu Pilat, precursorul roman al Iudeii, adresate cu dispreț biciuitului, umilitului, condamnatului la moarte Iisus Hristos: "Ecce homo"<sup>\*)</sup> - acel "om" fiind însă... DUMNEZEU !!!

---

\*) - Ioan 19, 5: "Ἰδοὺ ὁ ἀνὴρ πρὸς !" ("Iată Omul !")

C.) Timpul sacru și funcția contemplativă a muzicii,  
în lumina principiilor filocalice ale  
spiritualității ortodoxe \*)

"Fără necentenitele emanații de lumină, de putere creatoare și desăvârșitoare, misterul ar fi lipsit de un rest de fecundare a spiritului, el ar fi ca și fiind n-ar exista, necontribuind cu nimic la sperirea luminii..."

Dumitru Stănilăscu, "Spiritualitatea Ortodoxă" ("Teologia Morală Ortodoxă", Vol. III)

"De la începutul veacului acestuia, atât artele plastice, cât și literatura și muzica au suferit transformări atât de radicale, încât s-a putut vorbi despre o <<distrugere a limbajului artistic>>... Contemplând unele opere recente, ai impresia că artistul a vrut să facă tabula rasa, suprimând întreaga istorie a artei. E vorba de ceva mai mult decât de o distrugere, este o regresie către haos, către un fel de masa confusa primordială... S-a stăruit mai puțin asupra a ceea ce s-ar putea numi miturile elitei, îndeosebi asupra acelor care se cristalizează în jurul creației artistice și a răsunerii ei cultural și social... Poate niciodată în istorie artistul n-a fost mai sigur ca azi că, cu cât se va arăta mai îndrăzneț, mai iconoclast, mai absurd, mai inaccesibil, cu atât mai repede va fi recunoscut, laudat, răsfățat, idolatrizat. În anumite țări s-a ajuns la un academism de-a-ndoaselea, la un academism al "avangardei", în așa măsură, încât orice experiență artistică ce nu ține seama de acest nou conformism riscă să fie înăbușită, sau să treacă neobservată... Avem de-a face cu triumful absolut al revoluției permanente... Dacă <<Finnegan's Wake>>, muzica atonală sau tașismul pasionează elitele, faptul se explică și prin aceea că asemenea opere reprezintă lumi închise, universuri ermetice, în care nu se pătrunde decât cu prețul unor uriașe dificultăți care ar putea fi comparate cu probele de inițiere ale societăților arhaice și tradiționale. Avem pe de-o parte sentimentul unei "inițieri", aproape dispărut din lumea modernă; pe de altă parte, așigăm - față de "ceilalți", față de "masse" - faptul că facem parte dintr-o minoritate secretă; nu dintr-o "aristocrație" (căci elitele moderne se îndreaptă spre stînga), ci dintr-o gnoză, ce are meritul de a fi deopotrivă spirituală și laică, opunându-se atât valorilor oficiale, cât și bisericilor tradiționale..."

Mircea Eliade,

"Myth and Reality"

Ținta spiritualității creștine este îndumnezeirea omului, în baza  
deunei trinitare și în conformitate cu învățăturile hristologice și  
pneumatologice ale Bisericii. Astfel, unirea cu Dumnezeu este trăită,  
experimentată, ea avînd ca efect direct o intensificare a energiilor  
duhovnicești și a harismelor - fenomen amplu analizat în operele  
Sfinților Grigorie Palamas și Simeon Noul Teolog, ca și în scrierile  
lui Nil Ascetul și Maxim Mărturisitorul.

Marile etape ale vieții spirituale - atât de importante și pentru  
muzicianul creator sau interpret - implică viața activă, practică  
(πρακτικός = lucrător) a eliberării de patimi (πάθη), dar și viața

\*) - în lumina teologiei mistice (apud Vl. Lossky), ce nu separă domeniul  
discursiv al teologiei - și implicit al esteticii creștine - de trăirea mistică,  
analogă și trăirii muzicale (ca act cu valențe latreutice).

contemplativă (θεωρητικός = privitor) ce poate permite cunoașterea naturală (filosofico-morală, "sub specie aeternitas") și cea teologică (mistagogică, tainică) a energiilor necreate ale lui Dumnezeu. În acest sens, cele trei mari etape sunt: purificarea, iluminarea și desăvârșirea (indumnezeirea).

- 1.) Purificarea de patimi prin virtuți se realizează riguros, în conformitate cu dispozițiile celor trei metode duhovnicești sintetizate în cadrul Misericiei Răsăritene: "Soara Raiului" - prefigurată în secolul al VII-lea de Ioan Scărarul (Climacus) și care cuprinde 30 de trepte -, "Centuria" lui Calist și Ignatie Xantopol - scrisă în secolul al XIV-lea, această "Metodă și regulă exactă" structurează procesul purificării în 100 de trepte - și "Cuvintele" lui Isaac Sirul - metodă mai puțin riguroasă decât precedentele, dar importantă în analiza fenomenologică a patimilor și virtuților (fiind centrată pe ideea supertabilității în cadrul purificării).

- 2.) Iluminarea este a doua mare etapă a vieții spirituale, implicând următoarele aspecte adiacente:

- a.) conștientizarea Darurilor Sfântului Duh, adică a celor șapte virtuți (temerea, tăria, sfatul, știința, cunoștința, înțelegerea, înțelepciunea), primele două fiind - după Sf. Maxim Mărturisitorul - virtuți practice, ale discernământului (διδασκαλίας), iar celelalte cinci - virtuți teoretice, ale cunoștinței (γνώσεως), ca expresie a credinței contemplative.

- b.) contemplarea naturală reprezintă "înțelegerea parțială a lui Dumnezeu în Creație" (cf. Hans-Urs von Balthasar, "Die gnostischen Centurien des Maximus Confessor"), ca "treaptă premergătoare contemplării Lui nemijlocite". În această etapă se reliefează "rațiunea spirituală a Creației", ce demonstrează fecunditatea Rațiunii divine în structurarea lumii după arhetipul pomului cunoașterii binelui și răului - lumea fiind "pedagog spre Hristos, dar și cale spre iad".

În acest context, simbolul (συμβολαίον = a uni două lucruri fără a le confunda) marchează acea "realitate văzută care nu numai reprezintă, ci și face să se vadă prin ea o realitate nevăzută" (Dumitru Stăniloae). Această extraordinară "punte între două lumi" își găsește forma cea mai funcțională, cea mai pură, în inefabilul artei muzicale - că simbol al spiritului "mîind fără să confunde și înfățișînd simultan materialitatea sunetului cu înțeleșurile unei creații", într-un tainic proces anamorfetic. Muzica este astfel menită să reflecte conștiința simbolică a lumii materiale (marcate de semnele și simbolurile lumii spirituale), ca "simte divinul înaintea tuturor lucrurilor, ca mister și infinitate ce stă înapoi a tot ce e finit". Spre deosebire de rațiunea materialistă a "pătimașului"

./.

dominat de subiectivismul său constitutiv, contemplarea (cunoașterea) ascetului decantează esențele obiective, arhetipale, eliberându-le astfel de tot ceea ce este efemer, perisabil, înșelător, ludic. Dincolo de falsele dogme estetice ale "înnoirii" și ale "originalității" în sine (ce nu reprezintă, în ultimă instanță, decât manifestări ale unei vanități ce reiterează pînă la epuizare - oăci "vanitas est, et vanitae vanitatum"), dincolo de obsesia distrugerii Sfintei Tradiții pentru a face loc "Noii Ère" ("New Age") a Antihristului și - totodată - dincolo de o altă extremă a exacerării iraționalismului (prin promovarea, de pildă, în noile cîntece de masă "rock" - a instinctelor animalice, carnale, satanice), adevărata Muzică se "reduce" la datele ei perene, cosmice, revelabile prin credința cea adevărată și prin iluminare. Astfel, cunoașterea apofatică (ce nu este agnostică - ea implică, conform teologiei ortodoxe, negarea cunoscutibilității ființei lui Dumnezeu, dar nu și a infinitelor Sale energii necreate) se bazează pe credință, pe etăruița explicării lucrurilor, pe experiența de viață, pe intuiție și pe capacitatea de generalizare a sistemului - toate acestea ilustruînd o trăire tainică a lui Dumnezeu, dobîndită prin Duhul Sfînt mai mult decât prin puterea limitată a firii omenești. Acest urcuș al cunoașterii apofatice (analog urcușului pe Muntele Sinai al lui Moise) este propriu creștinismului oriental, maroînd - și în cadrul fenomenului muzical conex - o atitudine religioasă (față de inoscuitățile esenței divine) ce se diferențiază radical de poziția catafatică occidentală (eminamente pozitivă și epoulativă, considerînd drept cauză acele energii necreate și cunoscutibile, ce sînt - de fapt - efecte ale ființei dumnezeiești, ce nu poate fi cunoscută).

Treptele principale ale apofatismului se asimilează astfel cu etapele, stadiile cunoașterii absolute - de la teologia negativă intelectuală (așa-zisa "teologie negativă"), prin tăcerea rugăciunii (conducînd printru "tenebrele supraluminoase"), spre vederea Luminii dumnezeiești. De remarcă oă - în această extraordinară incursiune în Infinit - Dionisie Areopagitul și Vladimir Lossky ce eșo la stadiul al doilea, în care întunericul (în sens de depășire, "μετὰ τὴν ὑπεροχὴν") este lumină, "revărsare covîrșitoare de Lumină". Menționăm oă acel pseudo-întuneric (semnalat de Dionisie) a fost înțeles în sens pozitiv și de unii teologi apuseni, oă de pildă de cardinalul Nicolaus Cusanus (1401-1464), ce dezvoltă în tratatul său "De docta ignorantia" ideea "cunoașterii ca necunoaștere" (preluată de la acel "theologorum principem" și părinte al misticii răsăritene care a fost Dionisie Pseudo-Areopagitul), arătînd oă ascetul aflat "într-o întunecime cauzată de incapacitatea ochilor săi, stie oă a pătruns în fața soarelui"... Depășind înă și această înaltă treaptă a cunoașterii apofatice, Sf. Grigorie Palama (1296-1359) fusese de fapt primul teolog ce reușise oă descrie - desigur, metaforic - și acel moment suprem al îndumnezeirii ce urmează "nesfîrșitei rezerve de Lumină" !

./.

Teologia negativă este aşadar o iceană anticipativă a vederii Luminii dumnessieşti, ce nu trebuie confundată cu momentul efectiv al vederii reale, fiind "mintea noastră a dincolo de proporţia om/Dumnezeu, aflându-se deja pe tărîmul de dincolo şi nu pe cel de dincoace, al cunoaşterii naturale" (Dumitru Stăniloae).

"Vehiculul" acestei fundamentale experienţe (trăiri) spirituale este "Rugăciunea inimii" - acea rugăciune eminamente mentală (pură, curată, isihastă - adică "liniştită", în stare de "odihnă" duhovnicească), concentrată în virtutea puterii absolute a numelui invocat: "Doamne, Iisuse Kristoase, Fiul lui Dumnezeu, miluieşte-mă pe mine, păcătosul !" Analizată şi sistematizată în scrierile Sfinţilor Ioan Gură de Aur şi Simeon Noul Teolog, ale teologilor Nichifor Monahul, Grigore Sinaitul, Calist şi Ignatie Xantepel, Nicodim Aghioritul, dar şi în manuscrisul anonim (găsit la Athos în sec. XIX şi publicat în 1883 în Rusia, la Kazan) numit "Mărturiile unui pelerin", rugăciunea isihastă implică o metodologie specifică şi deosebit de complexă, desfăşurându-se în 3 faze distinse ce sunt grupate în 2 mari etape:

- A.) Etapa "Rugăciunii lui Iisus"

- faza I - repetarea simplă şi continuă (de 3000/6000/12000 ori pe zi) a Rugăciunii;
- faza II - sincronizarea Rugăciunii cu bătăile inimii şi cu respiraţia, conform Metodei Sf. Simeon Noul Teolog (Fig.8)

Fig. 8

Cuvintele Rugăciunii	: "Doamne	Iisuse	Kristoase	miluieşte-mă	pe mine!":
Bătăile inimii	:	•	•	•	:
Respiraţia	Inspiraţia	- - - - -	- - - - -	Expiraţia	- - - - - :

- B.) Etapa "Rugăciunii curate" (sau a "Rugăciunii inimii")

- faza III - repetarea mentală şi permanentă ("de la sine") a Rugăciunii, în paralel cu bătăile inimii şi cu respiraţia, într-un automatism ce devine organic.

Prin anamorfizarea "Rugăciunii lui Iisus" în "Rugăciunea inimii", mintea (νοῦς) eliberată de raţiune (λόγος) se coboară în "centrul omului" reprezentat de inimă (ca sediu al minţii, ca simbol al iubirii şi nu în sens carnal), într-un apofatism de gradul II, ce implică prima treaptă a liniştirii spirituale, a "isihiei": odihna, "nemiscarea minţii" (Sf. Maxim Mărturisitorul).

./.

În fenomenologia sonoră (analizată de Celibidache), acest moment corespunde fazei noemice, implicând transcenderea neesis-ului prin însușire, deci prin "reducerea" factorilor spațio-temporali ai muzicii la puls, ca unitate fundamentală. Dar în această fază noemică, muzica se naște în raportul dintre presiunea verticală (a simultaneității) și cea orizontală (a succesiunii temporale).

- 3.) Îndumnezeirea (unirea cu Dumnezeu) este suprema etapă a devenirii spirituale, marcând în arta sunetelor acea Comuniune ideală a obiectului și subiectului sonor. Celibidache nu o descrie în cuvinte, considerând-o inefabilă, dar o realizează muzical, dând efectiv viață (conform principiului "hinc et nunc") unor oapodopere ale artei sunetelor. Teologia mistică însă, prin eforturile conjugate ale unor imense personalități ale spiritualității ortodoxe (Sf. Grigorie Palamas, Pr. Acad. Dumitru Stăniloae) a reușit să puncteze câteva elemente definitorii ale acestei autentice "stări de grație" ce intervine în momentul propriu-zis al contemplării directe a lui Dumnezeu: iubirea și Lumina absolută, divină.

- a.) Iubirea, ca lucrare a lui Dumnezeu, ca energie necreată și deci cognoscibilă, cuprinde 3 trepte: simpatia naturală, dragostea creștină (ce determină creșterea harului prin Sfântul Duh, dar și prin efortul propriu) și extasul (ca dragoste deplină, având o unică determinare de natură transcendentă; precizarea este esențială, deoarece se exclud din această categorie falsele "extasuri" produse în mod artificial de om - sub ispita satanei - cu ajutorul halucinogenelor sau ale așa-ziselor "tehnici yoga" și ale derivatelor de tipul "meditației transcendente" - ca elemente specifice mișcării "New Age").

Iubirea, ca factor de unire desăvârșită și extas, constituie astfel "valearea existenței noastre eterne" (Dumitru Stăniloae), acea "ieșire din sine" (Dionisie Pseudo-Areopagitul) ce produce - prin imaginație (ca absorbire, ca idealizare a semenului) - autorevelarea "eului" nostru în dragostea <sup>pentru</sup> altul, determinând finalmente același compartament în fața lui Dumnezeu și a semenilor. În acest context, extasul poate apărea și ca "iubirea unei clipe", ca "un dar de sus" - manifestare atât de caracteristică în fenomenologia muzicii. Acele "clipe eterne", irepetabile de extas oferite de marii artiști - în sublimul oșap energetic al muzicii - semenilor lor nu reprezintă altceva decât efectul iubirii absolute a acestor veritabili "maestri spirituali" ce și-au ales, ca mod de exprimare, limbajul sonor.

./.



Reconușcând importanța excepțională a muzicii în această dialectică a Sacrului, marele filosof român Nae Ionescu făcea - în admirabilul său "Curs de Metafizică" ("Teoria cunoașterii metafizice", Vol. I - "Cunoașterea imediată", Buc. 1928-1929) - o serie de afirmații edificatoare în acest sens. Pornind de la premiza că "nu conștiința logică a transcendenței ne duce pe drumul transcendenței, ci necesitate noastră lăuntrică", Nae Ionescu arăta că "arta este înocă un fel de exprimare a experienței mistice. Din acest punct de vedere, este foarte caracteristic de amintit o tendință aproape generală în evul mediu, care a pătruns și către începuturile Renașterii, aceea de a vorbi peste tot de muzică. Știți că <Faust> așa se deschide, cu muzica sferelor, și poate că știți, de asemenea, că Hugo de Saint Victor a scris un tratat despre muzică, despre muzică drept realitate cosmică. Pentru el exista muzica sferelor, muzica cosmică, muzica spiritelor, muzica numerelor, etc., care toate erau existențe, și anume formule de exprimare a unor anumite realități inexprimabile în limbajul logic, în limbajul articulat." Din această perspectivă, funcția sacră a muzicii are o dublă conotație: pe de o parte, infinita bogăție a sunetului în plan simbolic - în condițiile în care "literatura mistică, reprezentând rezultatele unui proces specific de cunoaștere, întrebuintează formule simbolice, ceea ce face ca un text mistic să fie foarte greu de citit, întrucât analogiile și simbolurile se întind la fiecare pas" - și, totodată, acea unică calitate a muzicii de a exprima inexprimabilul, inefabilul iubirii - ca "principal instrument al experienței mistice, al faptului mistic", ca "lege a existenței noastre", ca "element constitutiv al ființei noastre." Iubirea - continuă Nae Ionescu - este "un instrument de cunoaștere, dar iubirea nu există în funcție de cunoaștere, ci prin ea însăși... Activitatea mistică este analogă cu iubirea", deci și cu muzica, ea nefiind decât "un instrument pasiv în mâinile noastre", ci tocmai acea identificare a "subiectului cu obiectul prin dizolvarea conștiinței a subiectului în obiect" (în acest sens, ea delimitându-se net de atitudinea magică ce implică, "dimpotrivă, preluarea obiectului în subiect"). Concluzia acestei minunate demonstrații de logică metafizică relevă identitatea muzicii cu iubirea și cu mistica, această "piatră de încercare a adevăratei religiozități." Astfel, extazul sonor poate lua atât forma "ieșirii din timp" (și, implicit, din "spațiu") prin desfășurări "rubate", cât și cea a "intrării în timpul primordial"

./.

(respectiv, în "spațiul edenio") prin structuri metro-ritmice înscrise într-un "giuste" repetitiv. În cele din urmă, însă, simplitatea sau complexitatea texturii sonore se "reduc" la același arhetip bio-cesmic al pulsului vital, generator, transcendent. În această perspectivă relativistă, importante nu sunt manierismale, rafinamentele unor "concepții" sofisticate, eminate speculative (exacerbând latura rațională, catafatică, dincolo de sfera trăirii muzicale), ci tehnici ale infinite posibilități de "contactare" naturală și nemijlocită a Sacrului - având deci o funcție analogă Rugăciunii -, ce se încadrează mai degrabă în aria tradițiilor "primitive" dar fertile, decât în "vidul complex" atât de arid, atât de steril al "inevațiilor" cu orice preț. În acest sens, "miliismul" pseudo-avangardei seriale (ce-și revendica 1000 de ani de supremație, dar care a suferit lamentabil doar după cîțiva ani de totalitarism estetic) s-a dovedit a fi o simplă iluzie a unor falși proereci, în timp ce tradițiile considerate "simpliste, primitive" ale unor popoare așa-zis "necivilizate" au traversat milenii, ilustrînd perenitatea iubirii extatice, a sentimentului religios transpus în sunete - așa cum remarcă și Mircea Eliade în conferința intitulată "Magia și originile muzicii". (susținută la Sala "Balles" din București, în noiembrie 1933):

"Caracterul cosmic - în sens de creație în ritmul cosmosului - al muzicii primitive: elementele fonice sunt integrate în melodie fără a fi purificate, canonizate; nu există o accesă prealabilă a sunetelor, o umanizare a lor, o smulgere decisivă din materialul viu care le-a provocat pînă atunci (vîntul, apele, fiarele, păsările). Sunetele, în muzica primitivă, se integrează aceluiaș cosmos natural, magic, de unde au pornit, se înapeiază la originea lor fizică, vitală; ele nu creează un alt univers, estetic, unde să se integreze ierarhic, conform unui canon al emoțiilor estetice... La amerindienii «Tupi», cîntecul înbușnește cu urale, ecouri din templele searelui. Simbolismul solar este evident în dansul hieratic, cu întreceri pe loc, ca trepte către Lumină, cu mina dreaptă mereu ridicată, sugerînd contactul magic cu searele..."

- B.) Sintagma "Luminii dumnezeiești" este polisemantică, exprimînd atât "iradierea simbioză a dragostei divine" (Dumitru Stănilăe), cît și sentimentul "cunoașterii prin iubire", căci Dumnezeu, atunci cînd se deschide spre interiorul Său, nu ne oferă ființă, ci lucrarea Sa: dragostea necreată ! Astfel, prima Lumină este "atrălușirea pe care dumnezeiescul cîntăreț David, simțînd-o cu mintea, a descoperit plin de bucurie ordincioșilor acest mare și negrăit bun,

./.

zicînd <<Strălucirea lui Dumnezeu peste noi>> " (Sf. Grigorie Palamas , Cuv. DII, triada I)). Aceasta este însă o autoprivire a minții, "ca o încăpers gelită de teate, prin a cărei pereți străvezii a pătruns Lumina dumnezeiască și s-a pelet" (Dumitru Stănilăe). Ea intr-o eglindire anamerfetică, "privind pe Dumnezeu, mintea se vede pe ea însăși, sau privindu-se pe ea însăși, vede pe Dumnezeu, fără ca să se confunde" (idem). Substanța Lumii nu este fizică, ci spirituală, asemenea Sunstului cosmic "mai presus de simțiri", amintind de experiența lui Moise pe Muntele Sinai, atunci cînd "lumina lăuntrică a minții s-a revărsat și pe trup". Vederea Lumii divine reprezintă astfel "o cunoaștere mai presus de cunoaștere" (intervenind ca un salt produs prin "răpirea minții de către Sfîntul Duh"), sau "o vedere mai presus de vedere", adică o cunoaștere supracconceptuală, "neștiutoare" (conceptualizarea lui Dumnezeu ducînd la "moartea spirituală" - după Sf. Grigorie de Nyssa). Spre deosebire de "concepte", "structura" ("Gestalt"-ul) este "o formă a trăirii, asupra căreia, reflectîndu-se, se nasc conceptele". Suprema structură cognoscibilă este "certul imaterial" (Sf. Grigorie de Nyssa), ce simbolizează înțelepciunea ipestatică, tainele cerești - pe care omul nu are voie să le rostescă - și "în a căruia Sfînta Sfîntelor a intrat Cristos o singură dată". În acest cert cereș (în care vom intra și noi în viața viitoare) se delimitază trupul ("catapasteasma certului de jos") și sufletul ("certul de jos, după chipul certului de sus" ce îl luminează), alcătuiind structura arhetipală (τύπος = chip întipărit) ce determină "întipărirea imaterială a minții", adică întipărirea spirituală (τύπος νοητός ).

Imaginea anamerfetică a certului cereș atestă existența lui Dumnezeu, relevîndu-se și un adevăr fundamental: acela că viața spirituală a omului "începe și se termină în Biserică" (Dumitru Stănilăe). În perspectiva vedării luminii dumnezeiești, Sunetul (ca energie neCreată) se asimilează cu Lumina (ca manifestare a iubirii), iar Iubirea (ca lucrare a Duhului Sfînt) se identifică cu starea supremă ce marchează îndumnezeirea (imaterializarea). Mesajul divinei "muzici a sferelor", ce animă "Liturgia cosmică", se concentraază astfel în sentimentul absolut al iubirii. "Intensitatea acestei iubiri, gradul orbiter al Lumii în care se revărsă ea, face cu totul transparent pentru alții trupul celui ce se experimentă, iar pentru el însuși, ca și inexistent" (Dumitru Stănilăe).

"Ea e în inima mea, ea se află în aer;  
Ea îmi desceperă Scripturile și face să crească cunoștința mea;  
Ea mă învață tainele care nu se pot țîlcui;  
Ea îmi arată cît de mult m-am desprins de lume..."

("Imnul XVIII" din "Imnele dragostei dumnezeiești" compuse  
 de Sf. Simeon Noul Teolog)

Contemplația, "ieșirea din timp" (Palamas, Lossky) coincide cu  
 intrarea în marele timp arhetipal, ale cărui cicluri marchează  
"trecerea omului de la nivelul lucrurilor create la cel al energiilor  
necreate" (Dumitru Stăniloae), într-o "lume infinită, cu infinite trepte  
și reliefuri spirituale". Aceste "energii necreate" sunt raze ale Ființei  
 divine, din care emană permanent, așa cum entitățile armonice iradiană  
 din eternul Sunet Fundamental, generator al Cosmofoniei.

Cunoașterea acustică ne relevă astfel "dear" begăția infinită  
 a armonicilor acestui Sunet Absolut, a cărui Ființă nu o putem cunoaște,  
 dar în a cărei existență adevărată credem, căci "tot atât de reală este  
prezența unitară a lui Dumnezeu în toate, pe cît de reale și de  
necontenite în Dumnezeu vor rămîne toate fapăturile adunate în El"  
 (Dumitru Stăniloae).

Punoșia emnamente sacră a muzicii catalizează așadar toate  
 acțiunile umane dedicate lui Dumnezeu, amplificînd - prin vibrația  
 transcendentă a Sunetului curat - vibrația Rugăciunii curate.  
 Totodată, reacția divină apare - în ipostaza ei Atotubitoare - tot prin  
 unda luminoasă a Sunetului, atât de emoționant sublimată de  
 Sf. Simeon Noul Teolog în "Imnul al XVII"-le:

"O rază purtătoare de Lumină  
Vine la mine și mă-nconjoară întreg,  
Arunocînd scînteile de Lumină în sufletul meu,  
Luminînd mintea mea  
Și făcînd-o în stare  
Să vadă înălțimile contemplației..."

.-----.

## B.) "Speculum musicae" și anamorfotica Sacrului prin sunet

### Motto:

"Am deosebit acest fel de muzică cerească (coelestis) de cea cosmică (mundana), deoarece denumirea de muzică cosmică este dată de Boethius numai lucrurilor mobile și sensibile. Cele care țin de felul de muzică de oare tocmai vorbeam, sunt lucrurile metafizice și transcendente, fără nici o legătură cu mișcarea și materia sensibilă".

Jacob de Liège "Speculum musicae" ("Oglinda muzicii" - sec. XIV

În încheierea acestei investigații în domeniul fascinant al anamorfoticii sonore, considerăm oportună expunerea citorva idei concludive, sintetizate prin "reducerea" - în sens fenomenologic - a materialului parcurs.

În acest context, arta sunetelor ne apare ca o "oglinadă" (speculum) ce reflectă quasi-microfania ipostasurile imateriale ale Sunetului fundamental, - Creator, Promieter, Mintuitor, Sfințitor și Judecător... Caracterul eminent mistic al muzicii (reliefați și prin tainele de nepătruns ale intuiției artistice) îi conferă acesteia valențele unei autentice ritual, desfășurat într-o proiecție tridimensională, determinată de conexiunile organice ale ciclului temporal cu cele două cicluri spațiale, ce evoluează (după modele matematice universale) atât în planul sonor intern (micro-cosmosul modal), cât și în cel extern (macro-cosmosul acustic, de natură topologică).

Funcțiile muzicii (implicând și dimensiunea cognitivă) se evidențiază astfel:

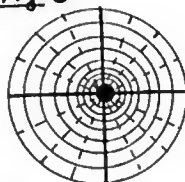
- a.) în raport cu Sacralul (în sens liturgic, sub inspirația sau asistența Sfântului Duh) - funcția soteriologică (revelată "receptorului", compozitorului) și cea latreutică (iradiind de la "emițător", adică de la interpret);
- b.) în raport cu sacralul, cu "profani" - funcția inițiativă (orfică, educativă - exercitată asupra publicului).

Cele trei cicluri ("cerouri", "ceruri") constitutive delimitează astfel acea "sferă armonică eternă" a muzicii, orientându-se după

coordonatele vitale ale Sfintei Cruci - acest "axis mundi" reprezentat și prin pătratul înscris în cerc. În acest sens, matematicianul renașcentist Luca Pacioli sublinia - în tratatul "Divina Proportione", 1509 - că "anticii, luând seama la cuvenita alcătuire a corpului omenesc, își făureau toate operele și mai ales templele după proporția lui, căci într-însul găseau cele mai de seamă două figuri, fără de care nu e cu putință să realizezi nimic, și anume cercul - figura cea mai perfectă și mai rațională, după cum spune Dionisie în "De Sferis" - și pătratul."

Urmind arhetipul Sfintei Cruci, anamorfotica sonoră relevă conexiunile înime ale celor trei cioluri, implicind subtile interferențe și "modulații" spațio-temporale. Evident, cunoașterea muzicală este eminamente apofatică, limitindu-se la determinarea (intuitivă și/sau rațională) a "energiiilor necreate" ale vibrației transcendente, ce este incognoscibilă în Ființa ei (Fig. 9).

Fig. 9



Cunoașterea apofatică a "sferei armonice" a muzicii: Ființa insondabilă a Sunetului este înconjurată de infinitele cercuri concenrice simbolizind sistemele de cunoaștere catafatică a "energiiilor sonore necreate", ce iradiază după arhetipul Sfintei Cruci ("axis mundi").

În această perspectivă, anamorfotica sonoră propune - ca metodă - o integrare a datelor "obiective" (științifice, catafactice) și "subiective" (artistice, apofactice) ale cunoașterii prin muzică, în conformitate cu estetica renașcentistă (Leon Battista Alberti - "De re aedificatoria") ce definea "frumosul" în echivalență cu "armonia", adică ou "proporționarea coerentă a părților", exprimată prin "symmetria" antică, prin "consonantia" medievală, ca și prin alte noțiuni sinonime specifice epocii moderne: "concinnitas", "concerto", "concordanza", "consenso" sau "conspiratio partium".

./.

Cristalizată în primele opt secole după Hristos prin aportul providențial al unor mari spirite patristice, ca de pildă Dionisie Pseudo-Areopagitul, estetica bisericească a găsit definiția ideală a "frumosului", prin binomul "consonantia et claritas" (sinonim "euphoniei" și "kalephoniei" bizantine), ce proiecta sfera "armoniei" în dimensiunea transcendentă a "Iluminării" prin "contemplație" ("theoria" bizantină). Prin aplicarea unor principii ale teologiei mistice (derivând din cele trei mari trepte ale apofatismului isihast - purificarea, iluminarea și îndumnezeirea), "theoria" (sau "contemplația") muzicii a reușit să identifice noi teritorii ale ek-stasis-ului sonor, cum ar fi acel tulburător "Intonerio mai presus de lumină" (ὑπέρφωτον γνόφον - descris de Sf. Grigorie Palama), acel "Intonerio dumnezeiesc" ce precede Unirea... Desigur, în acest context "intunecarea" nu are un sens peiorativ, ci simbolizează Marea Taină pe care noi o percepem ca pe o "lumină inaccessibilă, din pricina strălucirii covârșitoare și a revărsării exuberante de lumină suprafirească". Una dintre formele acestei Taine a îndumnezeirii este și Sfânta Euharistie - anamorfotica sonoră reflectind prin muzică inefabilul proces al "transsubstanțiatiei" ("prefacerii") sunetului fizic (profan) în Sunet transcendent, primordial, etern, cosmic, sacru...

Prin acest tainic proces, sunetul divin pune în rezonanță divinul din om, cu care intră în consonanță, astfel încât, atunci "cînd ne dăm seama - cu ajutorul a ceea ce e unit și potrivit cum se cuvine în noi înșine - de ceea ce, în sunete, e unit și potrivit cum se cuvine, aflăm că suntem alcătuiți în același fel" (Boethius) - adică după chipul și asemănarea lui Dumnezeu !

Conștienți de acest adevăr peren, nu ne-am dorit ca, prin prezentul studiu, să oferim o "nouă" rețetă iluzoriului jertfelnic al templului raționalist și idolatru dedicat "Avangardei". Nu am dorit decât să pledăm, o dată în plus, în direcția redescoperirii - prin infinite căi creatoare - a ideii de muzică, ca expresie a hiperteismului (ὑπέρθεος), a îndumnezeirii omului.

Referitor la esențialul raport dintre credință și cultură în lumea contemporană, un mare teolog român, Pr.Prof.Dr.Dumitru Popescu, remarcă (faptul) că e "coordonată a culturii europene actuale, în general și a celei apusene în special rezidă în interesul ei aproape continuu pentru renașterea unor valori specifice lumii antice și păgine. După opinia unui specialist, neopaginizmul european își face apariția pe fundalul a două dezvoltări istorice. Primul dintre ele constă în tradiția păgînă din istoria europeană. Este vorba despre tradiții umaniste, filosofice și literare începînd încă de la Renaștere, de pasiunea pentru"



Roma și Grecia antică și de simpatia de care se bucură între intelectuali și filologi ideile antichității clasice. Se știe prea bine că Goethe, cel mai mare poet german, se considera pe sine o <<păgîn>>. Al doilea fundamental în criza actuală a culturii europene. Este vorba nu numai de o criză a creștinismului, fiindcă se pretinde oă se trăiește astăzi într-o epocă post-creștină, ci de o criză a modelelor culturale și politice care au inspirat viața europeană în ultimii 20 de ani. Ideologiile ateiste, secularismul, comunismul, oă produse ale culturii europene, se confruntă cu criza, desorientarea și disperarea. Ca să găsească un sens nou al vieții și culturii, populații întregi se întorc din nou către păgînism fiindcă vechiul păgînism a fost distrus. În realitate este vorba despre un neopăgînism. După o epocă îndelungată în care cultura europeană a fost dominată de raționalism, astăzi aceeași cultură se îndreaptă către vitalism sau neopăgînism. Visser't Hooft, fostul secretar general al Consiliului Ecumenic al Bisericilor, spune că cultura europeană a constituit o arenă unde s-au confruntat trei forțe: creștinismul, raționalismul științific și vitalismul neopăgîn... Marea diferență dintre cultura apuseană și cea răsăriteană constă în pnevmatologie. Criza spirituală care confruntă astăzi cultura europeană este rezultatul lipsei de pnevmatologie..."

Tbute aceste prețioase mărturii teologice au o aplicabilitate directă și în sfera esteticii muzicale, ele pledînd în fond pentru o reconsiderare a valorilor perene ale Tradiției - marea muzică sacră oferind în acest sens un exemplu ideal. Compozitorul contemporan are de aceea nu numai dreptul legitim de a se informa și libertatea de a-și alege (sau <sup>de</sup> a-și sintetiza) propriul limbaj artistic, el are în același timp și o imensă responsabilitate morală atât față de contemporanii săi, cit și în raport cu Tradiția, ou "coloana infinită" ce leagă trecutul de viitorul muzicii - ca artă a acelor "energii necreate" ale lui Dumnezeu, numite "sunete". În această supremă perspectivă, muzicienii nu sunt doar niște "artiști creatori sau purtători de frumusețe", ci - transcendînd esteticul în sine - ei sunt transmițători ai adevărului revelat prin sunet în momentele de inspirație divină, de har - deci sub directă influență a Duhului Sfînt. Autentici "maestri spirituali", muzicienii au astfel o misiune pnevmatologică, fiind consacrați prin chiar forța mistică a Sunetului, ce conferă marilor creații componistice sau interpretative valențe de natură omfetică. Predicînd deci prin muzică,



ei au o misiune liturgică, comparabilă ou cea a slujitorilor Sfintei Misericordii a Noului Legământ, ce sunt aleși - prin vocație - în virtutea tainei preoției lui Hristos: "și îți voi da cheile împărăției ocerurilor și orice vei lega pe pământ va legat și în ceruri, și orice vei dezlega pe pământ va fi dezlegat și în ceruri" (Matei XVI, 19).

Această colosală forță a Sunetului transoedental, asimilat Cuvintului dumnezeiesc, este sublimată în "Predica de pe munte" a Mântuitorului. Astfel, forma ei desăvârșită reprezintă modelul suprem pentru orice acțiune umană cu caracter expositiv - având deci o aplicație directă atât în teologia pastorală și omiletică, oit și în teoria și practica muzicală. De aceea, reproducem mai jos schema formală a "Predicii de pe munte" (cf. tratatului "Noul Testament" de Pr. Prof. Dr. Constantin Cornițescu):

- I.) - A.) Introducere: Condițiile de intrare în împărăția lui Dumnezeu (Mt.V, 1-16)
  - B.) Tema: Ființa noii dreptăți pretinse de Mântuitorul (Mt.V, 17-20)
- II.) Tratarea: - A.) - 1. Noua dreptate (Mt.V, 21-26, 34)
  - 2. Ființa ei (Mt.V, 21-47)
  - 3. Raportul față de evlavie fariseică (Mt.VI, 1-18)
  - 4. Raportul față de bunurile materiale (Mt.VI, 19-34)
- B.) - 1. Dispozițiuni oălăuzitoare (Mt.VII, 1-23)
  - 2. Judecata oamenilor (Mt.VII, 1-6)
  - 3. Rugăciunea stăruitoare (Mt.VII, 7-12)
  - 4. Despre poarta cea strîmtă și drumul spinos al virtuții (Mt.VII, 13-23)
- III.) Incheierea: Pilda despre cele două zidiri - pe stîncă și pe nisip (Mt.VII, 24-27).

Practic, această schemă (reductibilă la o structură tristrofică, cuprinzînd: I.) Introducere + Expoziție; II.) Dezvoltare; III.) Reprivă + Cădă) reprezintă și arhetipul tuturor formelor muzicale evolute, de la cea de lied tripartit pînă la Allegro-ul de Sonată și, respectiv, pînă la Fugă. Astfel, în primă și în ultimă instanță, orice formă soneră se poate reduce la etemal model biblic revelat de chiar Logosul intrupat în Persoana Mântuitorului Iisus Hristos; ne întrebăm, de aceea, ce sens mai poate avea această obsesivă căutare gnostică a "noului" și a "originalității"? Ce speră să mai desopere veșnic nemulțumiri farisei în această întreținută confuzie a fondului ideatic peren (ca maroă a valorii mesajului) ou forma exterioară, atât de efemeră în absența conținutului... Oricum, după 2.000 de ani de creștinism ei ar fi putut în sfîrșit înțelege că muzica - ca de altfel orice altă creație umană - nu poate fi concepută în afara Adevărului trinitar, pnevmatologic, soteriologic și, nu în cele din urmă, hristologic;

căci acesta este fondul ideii mesianice a Vechiului și a Noului Testament, reflectate, de-a lungul istoriei muzicii, prin capodoperele celor mai importanți compozitori! În această perspectivă diacronică, criza acută a muzicii contemporane (o expresie a unei alienări spirituale generalizate) ne apare ca o consecință directă a secularizării societății umane, a îndepărtării de Dumnezeu, în special în zona creației "culte", marcate de raționalismul exacerbat al unei dictaturi estetice ce a anihilat "trăirea" și "harul". Dezvoltat în afara speculațiilor gnostice, pseudo-intelectualiste ("îndrumînd", controlînd "producția artistică" prin cele mai diverse "teze" și "etichete"), folclorul - atît de disprețuit de "elită", de "inteligenția" modernă - a avut în general șansa unei evoluții libere, demonstrîndu-și inestimabila valoare tocmai prin cultivarea Tradiției ca formă a unei credințe consecvente în Dumnezeu. Astfel, toate marile culturi muzicale din Europa, America, Asia sau Africa au germinat în matca naturală, cosmică, atît de fertilă a folclorului, marînd - în infinitele sale ipostaze - sincronizări și diferențe specifice ce au reliefat o dată în plus acea divină "unitate în diversitate" proprie spiritului uman.

De aceea, și minunatul exemplu al culturii noastre populare ne oferă un răspuns sigur în orice tentativă de prospectare a viitorului muzicii românești. Încheiem așadar acest studiu evocînd cîteva dintre ideile profetice ale marelui nostru em de cultură Mircea Eliade, - idei pe care le considerăm a fi și cea mai elocventă concluzie a investigației noastre:

"Terorizat de evenimentele istorice, geniul neamului românesc s-a solidarizat cu acele realități vii pe care istoria nu le putea atinge: Cosmosul și ritmurile cosmice. Dar strămoșii românilor erau deja creștini, în timp ce neamul românesc se plăt看ia între catastrofe istorice. Așa oă simpatia față de Cosmos, atît de specifică geniului românesc, nu se prezintă ca un sentiment păgînesc - ci ca o formă a spiritului liturgic creștin. Multă vreme s-a crezut oă sentimentul Naturii și solidaritatea cu ritmurile cosmice trădează o spiritualitate neocreștină. Prejudecata aceasta se datora unei insuficiențe oinoasteri a creștinismului și îndeosebi a creștinismului răsăritean, care a păstrat în întregime spiritul liturgic al primelor veacuri. În realitate, creștinismul arhaic n-a devalorizat Natura - așa cum s-a întimplat cu anumite aspecte ale creștinismului medieval, ascetic și moralizant, pentru care natura reprezenta adesea <<demonia>> prin excelență. Pentru creștinismul arhaic, așa cum a fost el înțeles de oătre Sfinții Părinți Cosmosul n-a încetat o singură clipă de a fi creația lui Dumnezeu, iar ritmurile cosmice au fost tot timpul oinoepute ca o liturghie

cosmioă... Intr-adevăr, e destul să se oitească imnografia Bisericii răsăritene sau să se observe ceremonialul pascal, pentru a înțelege oft de solidară este Natura ou misterul hristologic, cu Răstignirea, Moartea și Învierea Mântuitorului. Natura întreagă e cernită în săptămîna Patimilor, dar renaște, triumfătoare prin Învierea lui Iisus. Ori, această liturghie cosmioă o regăsim în folclorul românesc. Asta înseamnă oă, retrăgîndu-se în ei înșiși, concentrîndu-se asupra propriilor lor tradiții, apărîndu-se împotriva lumii din afară - care era, să nu uităm, o lume ostilă, cea a barbarilor eurasiatici, veniți să prade și să distrugă - românii au păstrat, au adîncit și au valorificat o viziune creștină a Naturii, așa cum fusese ea exprimată în primele secole ale creștinismului. Prin urmare, conservatorismul și arhaismul folclorului românesc au salvat un patrimoniu care aparținea creștinismului în genere, dar pe care procesele istorice l-au anihilat. Lucrul acesta nu e fără importanță, astăzi, cînd se încearcă revalorizarea tuturor formelor arhaice ale creștinismului pentru a putea face față problemelor ridicate de reintrarea Asiei în istorie...

Observăm astfel oă valorile creștinismului arhaic - în orizontul căruia ritmurile Naturii sunt transfigurate într-o liturghie cosmică, iar moartea e conoepută ca un mister sacramental - valorile acestea nu numai oă au rodit culturalicește în creațiile folclorice, dar sunt încă vii în experiența de toate zilele a poporului românesc... Ne putem întreba care ar fi fost astăzi șansele de rezistență ale acestei insule de latinitate pe care o reprezintă poporul românesc, dacă propria lui istorie nu i-ar fi constituit o spiritualitate profund creștină, avînd în osntrul ei misterul Morții salvatoare și al jertfei de sine. S-ar putea ea exact oesa ce a constituit pînă acum nenorocul românilor în istorie, să aloătuiască tocmai marea lui șansă de a supraviețui în Istoria de mîine...

Făcînd parte, trupestă și spiritualicește, din Europa, mai putem fi sacrificați fără ca sacrificiul acesta să nu primejduiască însăși existența și integritatea spirituală a Europei ? De răspunsul care va fi dat, de Istorie, acestei întrebări, nu depinde numai supraviețuirea noastră, oa neam, ci și supraviețuirea Occidentului." ("Destinul culturii românești" - eseu publicat în Nr. 6-7/1953 ale "Revistei de cultură românească", editate la Madrid).

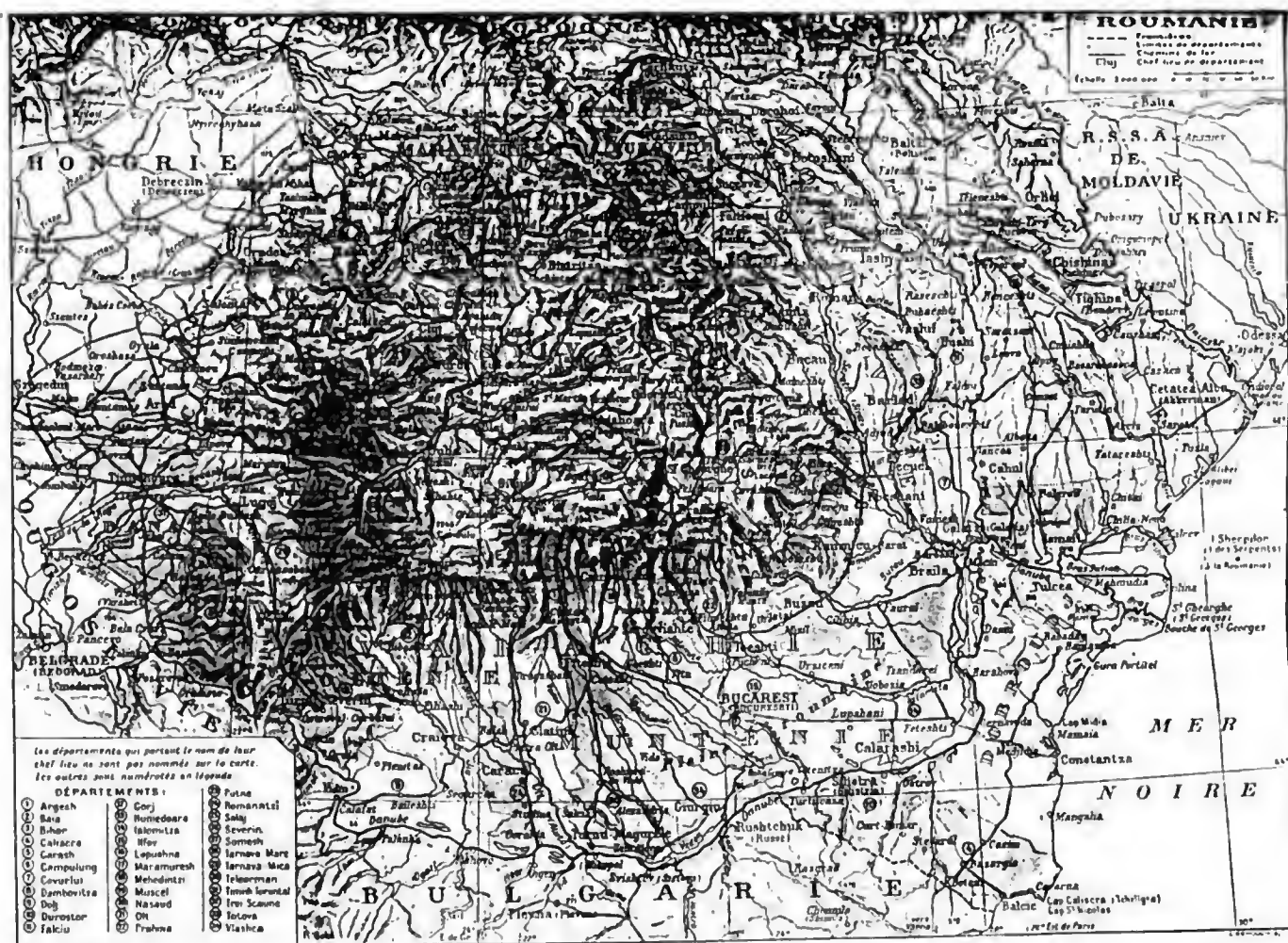
Eliminând totodată limitele "istorice" (ca expresie a "resistenței" la Sacru), analiza pe care o propunem reprezintă, în fapt, un "répertoire" tematic, bazat însă pe criteriile arhetipale derivate din dialectica Sacrului, permițând - într-o perspectivă eminamente anamorfotică - "redescoperirea" spontană și integrală a esenței nealterate, la orice nivel formal sau "stilistic" (ca expresie a "istoricității"). Sacralitatea - inclusiv cea a "operei de artă" - ar exprima astfel, în viziunea lui Mirocea Eliade, tocmai "drama provocată de pierderea și redescoperirea acestor valori, pierdere și redescoperire ce nu sunt și nu vor putea fi vreodată definite..."

Animăți de acest inefabil sentiment al "nostalgiei edemice", marii compozitori - ca și adevărații teologi - au intuit dintotdeauna "faptul că o lume invizibilă stă la baza lumii noastre vizibile, înconjurând-o și pătrunzând în toate aspectele ei. De fapt, lumea invizibilă controlează lumea vizibilă, deoarece este nemărginită și neîngrădită - infinită ... <<Înviuți spre invizibil și aplicați-l la vizibil>>, spunea El. <<Căci toate lucrurile sunt posibile la Dumnezeu>>... (Marcu I, 27). Pe scurt, Iisus le-a spus ucenicilor Lui că dacă vor avea cu adevărat credință în Dumnezeu, în suveranitatea Sa absolută și în atotputernicia Sa, alinându-se cu El, ei vor deveni participanți la aceeași energie și putere care au dominat la Creație. Ei vor luora, cum lucrează Dumnezeu; vor fi colaboratori cu El, ca să folosim cuvintele lui Pavel (I Corinteni III, 9). Da, a spus Iisus, există o lume invizibilă, dar noi nu numai că o putem străbate cu privirea, ci o putem atinge, încă de aici, de pe acum. Dumnezeu creează și vrea ca și noi să creăm..." (Pat Robertson, Bob Sloser - "Împărăția secretă", CEN University Press, Virginia, USA).

Intenția muzicii a demonstrat, demonstrează și va demonstra întotdeauna validitatea acestei aserțiuni, "creația componistică" oglindind - prin mijloacele specifice artei sunetelor - Universul creat de Dumnezeu, căci "toate prin El s-au făcut; și fără El nimic nu s-a făcut din ce s-a făcut" (Ioan I, 3).

- A.) ARHETIPUL URANIAN: "Simfonia a IX-a" de Beethoven, "Planetele" de G. Holst, "Ful stelar" de Satie, liederul "Nuit d'étoiles" de Debussy, "Le Roi des Étoiles" de Stravinski, opera "L'Étoile" de E. Chabrier, baletul "L'Étoile" de André Wormster, "Le Père des Étoiles, Dieu et Saint" de Messiaen, "Meteors" de François Dhomont, "Le noir de l'étoile" de Gérard Grisey, "Jupiter" și "Pluton" de Philippe Manoury, "Serenata per un satellite" de Bruno Maderna, "Il satellite sereno" de Claudio Ambrosini, "Simfonia a VIII-a, Eucaliptul" de Wilhelm Berger, oratoriul "Constelația omului" și piesa "Echinocții" de Tiberiu Olah, "Constelații" de Adrian Rașiu, "Vis cosmic" de Theodor Grigoriu, "Cîntecul stelelor" de Mihail Mitrea-Celarianu, "Alpha Lyrae" de Corneliu Cesar, "Viziuni cosmice" de Dan Voiculescu, poemul simfonic "Constelații" și liederul "Spre stele" de Șerban Nichifor, etc.

Fig. 10 Imaginea Spațiului sacru românesc



- a.) Harta României Mari ↑



- b.) - Schiță după o hartă de Sever Pop.  
 Zone locuite de Români dincolo de granițele României ↑

(apud J.C. Drăgan - ISTORIA ROMÂNILOR, pag. 295)

Cultura lor se aseamăla unui sistem religios profund moral, menționez ca tendință (divinitatea feminină complementară - ce era reprezentată și în poziția de invocare - fiind subordonată Marelui Zeu), eminamente pre-creștin (de pildă, mandala reprodușă în Fig. 11 prefigurează semnul Sfintei Cruci), dezvoltat pe ideea sacrificiului, ca nuntă cosmică (așa cum apare și în balada "Mierita") și pe credința în nemurirea sufletului (cărul regu, ce ornează camera funerară descoperită la Fintinele-jud. Teleorman, simbolizând tocmai eternitatea vieții tîmărului înmormantat, ce fusese "trimis" - prin sacrificiu - ca "sol" la ZALMOXIS).

Unele dintre cele mai importante elemente ale simbolismului dăcie aveau și valențe sonore specifice. Astfel, stîndardul era reprezentat printr-un instrument aerofon în formă de cap de balaur (numit "carayx" sau "dracoen"), ale cărui sunete tulburătoare aveau valențe esoterice, exorcizante, marele (după Vasile Părvan, "Getica") un sincretism religios raportat la "cultul Cerului" și la "cavalerii traci" (sau "gabirii" pelasgilor). Totodată, cîntecul funebre, bacetel (prezente și în folclorul de azi) marcau legătura cu misterul orfice - refrenele lor (construite în numere pare prin multiplicarea particulei "lin", proprie și colindelor) evocînd "lines"-ul grecesc, dar și radicalul semit "lin", ce se traduce prin "a înnopta", "a găzdui" (urmînd această ultimă interpretare, Pr.Prof.Dr.Emilian Cernișescu propune traducerea liberă a cunoscutului vers "linu-i lin și iară lin" prin "noaptea nopților și fără noapte" de Grădinar).

Originea doinelor indice - în viziunea lui B.P.Hăgeșu ("Istoria Românilor și a Romanității Orientale") - interesante conexiuni etimologice cu termenul cunoscut "dhi" (= "a gîndi") și cel persan "dhi" (= "a vedea"), avînd în lumea arabo-europeană și semnificația de "cîntec". După alți autori (A.T.Laurian și J.C.Massim - "Dictionarul limbii române", tomul I, pag.1123), cuvîntul "doina" derivă din "dolia" (= "doliu", "popularis elegia", "elegion"), exprimînd acel complex și profund românesc sentiment de "doliu" ("dol"). Continuînd aceste investigații și evidențiînd raportul hierofanic dintre folclorul muzical și natura românească, marele teolog contemporan Dumitru Stănilăe afirmă că doina este "o contemplație de o profundă și duioasă intimitate, în care taina existenței e sesizată și sugerată în nenumărate nuanțe și într-o stare de liniștită și staternică uimire, vecină cu tăcerea și cu plînsul", dar și cu "tristețea (aleanul) de a nu putea realiza deplin și pentru totdeauna această scufundare în taina ultimă a existenței, în comuniunea cu toți și cu toate"(...)"In cîntecul românesc, spiritul



Fig. 11 - Mandală în formă de  
Cruce înscrisă în cerc, descoperită  
 la Sanctuarul de la Sarmizegetusa  
 (apud H. Daicoviciu, "Dacii", fig. 46 —  
 Buc., Ed. Științifică, 1965)



poporului nostru e sesizat la nivelul lui de deasupra unei sau unor filosofii unilaterale și prea precis articulate. E în el o finețe suprafilosofică și supraideologică, întruoft cîntărețul se află scufundat într-o realitate dincolo de structurile ideologic exprimabile. Beina românească este expresia trăirii directe a adîncului indefinit de bogat și dincolo de orice determinare a tainei existenței. Cine poate formula ideologic experiența sugerată prin celine, starea de gingășie, de nevimevăție, de naivitate originară, de puritate albă, pe care o cîștigă spiritul în contact cu un anumit aspect al tainei existenței, în special cu taina paradoxală, măreață și gingașă a Pruncului, născut în iesle <<Bunnesou cel mititel>> care descoperă lumina de taină și de supremă delicatețe și liniște ce încenjează nașterea..."

În același timp, "ofintecul românesc realizează o simbioză cu peisagiul românesc (...), e exprimarea peisagiului românesc reflectat cu afecțiune în inima poporului român. Prima ofintec se revarsă sufletul românesc peste peisagiul țării, îl scaldă, îl umple de duioșie, de strălucire, de seninătate și bucurie, ca și de jalea sufletului românesc. Peisagiul se transformă prin sufletul românesc în ofintec, înărcat de tot ce simte sufletul românesc în acest peisagiu..."

SINTEZA ÎNTRE ORIENT ȘI OCCIDENT IEȘE ÎN MELOSUL ROMÂNESC ÎN MOD ACCENTUAT ÎN RELIEF."

Legătura organică, transcendentală dintre locuitorii binecuvîntatului nostru "spațiu mioritic" și infiniutul cosmic este astfel o constantă atît cadrul religiei daco-geților, oît și în perspectiva revelată a creștinismului arhaic, ce s-a contopit - încă de la începuturi - cu felclerul românesc. Inspirat de bogăția mărturiilor culturale ce atestă continuitatea indisolubilă a spiritualității daco-romane - reliefată și în filonul felclerului ancestral -, am compus mai multe lucrări muzicale, de la cantata "Izvoare 2050" (Fig. 12), "Oratoriul de Grăciun", Sinfonia a II-a "Via Lucis" (Fig. 13) și Sinfonia a VI-a "Arcuri în timp", pînă la piese camerale, ca de pildă "Carnyx" (Fig. 14) și "Celine" / "Carols" (Fig. 15).

În concluzie, dorim să reliefăm faptul că spiritualitatea românească - ce a cunoscut nemijlocit experiența apostolică, prin activitatea misionară a Sf. ANDREI - a permis cristalizarea unei inexorabile legi creștine românești, promulgate pe Sinaiul neamului nostru reprezentat de creștetul Carpaților. Continuîndu-și existența și dincolo de "vămile văzduhului", într-o sacră comuniune a Misericiei luptătoare

cu cea triumfătoare, această indestructibilă entitate a spiritului românesc ilustrează în eternitate - prin credință, iubire și cultură - supremul legămint cu Creatorul, dar și cu lumea strămoșilor și martirilor noștri, în perspectiva întîlните a învierii în numele Domnului nostru IISUS HRISTOS !



Parinților mei

## IZVOARE 2050 SOURCES

ȘERBAN NICHIFOR

[illegible]

Fig. 12 - Cantata "Izvoare 2050" de Serban Nichifor  
(fragment)

*Mamei melo*

Prize „MUSICA ANTICUA EUROPAE ORIENTALIS” Poland 1986

VIA LUCIS

SIMFONIA II SYMPHONY II

*To my mother*ȘERBAN NICHIFOR  
1983-1985

## MUZICA IERNII

## MUSICA HIEMIS

Lontano, quasi senza tempo

Molto: „Corinde, corinde...”

II. Sgls. s. *d'al niente* *come eco* *pp* *d'al niente* *1.* *2.* *come eco* *pp*

2 Cb.

① *Allegro gaio*  $\text{♩} \sim 72$

Sgls. s. *simile*

Cel. *pp* *sempre, dolce e ritmico, in rilievo*

2 Cb. *pp* *sempre, lontano e liscio*

Sgls. s.

Cel. *div. V.* *pp* *sempre, lontano e liscio*

Vni I *pp* *sempre, lontano e liscio* *div. V.* *pp* *sempre, lontano e liscio*

2 Cb. *pp* *sempre, lontano e liscio*

① *Allegro gaio*  $\text{♩} \sim 72$

Sgls. s.

Cel. *pp* *sempre, lontano e liscio*

Vni I *pp* *sempre, lontano e liscio* *div. V.* *pp* *sempre, lontano e liscio*

Vni II *pp* *sempre, lontano e liscio*

2 Cb. *pp* *sempre, lontano e liscio*

Fig. 13- Simfonia a II-a "Via Lucis" de Șerban Nichifor  
(fragment)

[illegible]

Fig. 14 - Piesa "Carmyx" pentru clarinet solo de Șerban Nichifor

[illegible]

CAROLS  
(Dionysies II)

(Dionysies II)

To Liana

SERBAN NICHIFOR

Prize I.S.C.M., Athens-1979 -  
Mention P.A.S. Contest,  
Warsaw U.S.A.-1983

**MOTTO (ad lib.)**

in trombone con sordina

Vox

Σημειώ.

Moderato con Fierza (J-80-92) 12

Trombone

**Vox II**

Tam-tam

1

p poco marcao

simile

11

---

11

#-Zu diesem Moment ist es möglich zu inscriben "Perpetuum Mobile (Dionysius)" für Es-Klarinette  
 © 1978 by edition modern münchen M 2055E

sempre agitando

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on ten staves. The lyrics are written below the staves, and the musical notation is written above them. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes a melody line and a bass line. The lyrics are: "The Rose Tree, the Rose Tree, the Rose Tree, the Rose Tree, the Rose Tree, the Rose Tree, the Rose Tree, the Rose Tree, the Rose Tree, the Rose Tree." The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on ten staves. The lyrics are written below the staves, and the musical notation is written above them. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes a melody line and a bass line. The lyrics are: "The Rose Tree, the Rose Tree, the Rose Tree, the Rose Tree, the Rose Tree, the Rose Tree, the Rose Tree, the Rose Tree, the Rose Tree, the Rose Tree." The score is written in a cursive, handwritten style.

Fig. 14 bis - "Carnyx" (continue de la pág. 207)

Fig. 15 - Piesa "Colinde" / "Carols" din ciclul  
carnaval "Dionysies" de Șerban Nichifor  
(fragment)

Această indestructibilă entitate a spiritului  
ramănesc ilustrează în eternitate - prin credință, iubire și  
cultură - suprenul legământ cu Creatorul, dar și cu lumea  
strămoșilor și martirilor noștri, în perspectiva mântuirii a  
toată lumea în numele Domnului nostru IISUS HRISTOS !

X ————— X

POSTFATA"OPUS DEI" - IMAGINI ARHETIPALE ȘI PROIECȚIILE LOR  
ÎN MUZICA CULTĂ UNIVERSALĂ ȘI ROMÂNĂSCĂ

"Dumnezeu, care este transcendent oricăror lucruri, incomprehensibil și indiciabil, consimte să devină participant și vizibil în mod invisibil."

Sf. Grigorie Palamas (1296-1359), "Cuvint III" (triada I)

"Tot ceea ce mă înconjură îmi apăsă într-o lumină înfrântă: copacii, iarba, păsările, pământul, aerul, lumina - toate păreau a-mi spune că există pentru eu, că sunt mărturia iubirii lui Dumnezeu."

"Povestirile unui pelerin" (autor anonim)

"Muzica este suma unor forțe răzlețe... Iar unii fac din ea un eintec speculativ ! Îmi plac mai mult cele cîteva sunete ale fluierului unui păster egiptean, el colaborează cu peisajul și aude armonii neștiute de tratatele voastre..."

Claude Debussy: "Domnul Croche antidiletant"

Prelectînd domeniul universal de definiție specific documentelor scripturistice în sfera fenomenologică a artei sunetelor în general și a muzicii culte în special, remarcăm identificarea planului biblic de natură cosmologică cu însăși ideea creației sonore. Astfel, în forma <sup>sa</sup> originală, așa cum apare în prima carte a Pentateuhului, acest plan emanent hierofanie este explicit enunțat și în următoarele opuri muzicale: "Die Schöpfung" de Haydn, "Prelude zu einer Genesis" de Schönberg, "La Création du Monde" de Milhaud, "Mikrokosmos" de Bartók, "Harmonie der Welt" de Hindemith, "Cosmogonie" de Jolivet, "The Creation" de Fortner, "Aus den sieben Tagen" și "LICHT, Die sieben Tage der Woche" de Stockhausen, "Makrokosmos" de Grumb, "Kosmogonia" de Penderecki, "Genesis I-III" de Górecki, "At First Light" de George Benjamin, "Cosmophonie" de Dinu Petrescu, "Șapte zile" de Liviu Dănceanu, etc.

Menționăm că această listă de lucrări - ea, de altfel, și cele care vor urma - nu este (și nici nu poate fi) exhaustivă - ea avînd un rol orientativ și demonstrativ în sens general, fără pretenția de a epuiza toate creațiile muzicale înscrise într-o anumită problemă.

Largul spectru ideatic al cosmologiei biblice (sintetizat în PLANȘELE I și II) cuprinde elementele: uranian, acvatic, teluric, vegetal, astral, solar, lunar, proliferant, antropologic, edenic, moral, sabatic, demonologic, nostalgic, anghelologic, mesianic-hristologic, eshatologic, etericologic și semiologic - toate acestea putând fi regrupate și concentrate în următoarele forme arhetipale sacre evidențiate de Mircea Eliade ("Tratat de istoria religiilor"): cerul, soarele, luna, apele, pietrele, pământul/femeia/fecunditatea, vegetația, agricultura/ritualul/jertfa, spațiul, timpul, mitul și simbolul.

Vom reliefa în consecință o serie de prelecții anamorfotice ale acestor forme arhetipale în creația muzicală, într-o tentativă de a demonstra și pe această cale caracterul eminent sacru, revelatoriu, contemplativ al muzicii chiar și în lucrări aparent profane, ce reflectă natura, în infinitate ei ipostaze - acest aspect fiind legat și de tendința generală a Sacrului de a "suprîmă profanul" (conform tezei lui Mircea Eliade), într-un proces panenteist, ce asimilează realul în microfanie. Așa cum remarcă și marele gânditor american Ralph Waldo Emerson (în prefața la "The Sphinx"), "planeta, sistemul, constelația, toată natura este în creștere, ca un câmp cu porumb în Iulie, într-o rapidă metamorfoză... Perceperea identității unește toate lucrurile și le explică unul printr-altul, cel mai rar și cel mai straniu fiind ușor egalat de către cel mai obișnuit. Dar dacă mintea trăiește doar în detalii și privește doar diferențele (lipsindu-i puterea de a sesiza întregul - acel tot în fiecare), universul în schimb adresează minții o întrebare fără răspuns, și fiecare nou fapt se descompune în părți, fiind vădit în această tulburătoare diversitate..."

Eliminînd totodată limitele "istorice" (ca expresie a "rezistenței" la Sacru), analiza pe care o propunem reprezintă, în fapt, un "répertoire" tematic, bazat însă pe criteriile arhetipale derivate din dialectica Sacrului, permițînd - într-o perspectivă eminent anamorfotică - "redescoperirea" spontană și integrală a esenței nealterate, la orice nivel formal sau "stilistic" (ca expresie a "istoricității"). Sacralitatea - inclusiv cea a "operei de artă" - ar exprima astfel, în viziunea lui Mircea Eliade, teama "drama provocată de pierderea și redescoperirea acestor valori, pierdere și redescoperire ce nu sunt și nu vor putea fi vreodată definite..."



Animați de acest inefabil sentiment al "nostalgiei edemice", mari compozitori - ea și adevărații teologi - au intuit dintotdeauna faptul că o lume invizibilă stă la baza lumii noastre vizibile, înconjurînd-o și pătrunsînd în toate aspectele ei. De fapt, lumea invizibilă controlează lumea vizibilă, deoarece este nemărginită și neîngrădită - infinită ... <<Înzuiți spre invizibil și aplicați-l la vizibil>>, spunea El. <<Căci toate lucrurile sunt posibile la Dumnezeu>>... (Marcu X,27). Pe scurt, Iisus le-a spus ucenicilor Lui că dacă vor avea cu adevărat credință în Dumnezeu, în suveranitatea Sa absolută și în atotputernicia Sa, aliniindu-se cu El, ei vor deveni participanți la aceeași energie și putere care au dominat la Creație. Ei vor lucra, cum lucrează Dumnezeu; vor fi conlucrători cu El, ca să folosim cuvintele lui Pavel (I Corinteni III,9). Da, a spus Iisus, există o lume invizibilă, dar noi nu numai că o putem străbate cu privirea, ci o putem atinge, încă de aici, de pe acum. Dumnezeu crează și vrea ca și noi să creăm..." (Pat Robertson, Bob Slosser - "Împărăția secretă", CBN University Press, Virginia, USA).

Istoria muzicii a demonstrat, demonstrează și va demonstra întotdeauna viabilitatea acestei aserțiuni, "creația componistică" oglindind - prin mijloacele specifice artei sunetelor - Universul creat de Dumnezeu, oăci "toate prin El s-au făcut; și fără El nimic nu s-a făcut din ce s-a făcut" (Ioan I, 3).

- A.) ARHETIPUL URANIAN: "Simfonia a IX-a" de Beethoven, "Planetele" de G. Holst, "Fiul stelelor" de Satie, liedul "Nuit d'étoiles" de Debussy, "Le Roi des Étoiles" de Stravinski, opera "L'Étoile" de E. Chabrier, baletul "L'Étoile" de André Wormster, "Le Père des Étoiles, Dieu et Saint" de Messiaen, "Meteors" de Francis Poulenc, "Le noir de l'étoile" de Gérard Grisey, "Jupiter" și "Pluton" de Philippe Manoury, "Serenata per un satellite" de Bruno Maderna, "Il satellite sereno" de Claudio Ambrosini, "Simfonia a VIII-a, Luceafărul" de Wilhelm Berger, oratoriul "Constelația omului" și piesa "Echinocții" de Tiberiu Olah, "Constelații" de Adrian Rădulescu, "Vis cosmic" de Theodor Grigoriu, "Cîntecul stelelor" de Mihail Mitrea-Celarianu, "Alpha Lyrae" de Corneliu Cezar, "Viziuni cosmice" de Dan Voiculescu, poemul simfonic "Constelații" și liedul "Spre stele" de Șerban Nichifer, etc.

- a.) metive meteorologice (hierogamice)

- 1.) furtuna: "La Tempête" de Marin Marais, Concertul pentru flaut "La Tempesta di mare" de Vivaldi, "Simfonia Nr. 8, Furtuna" de Haydn, "Simfonia a VII-a, Pastorala" (partea a IV-a) și Sonata pentru pian op. 57 "Appassionata" de Beethoven, "La Tempesta" de Paganini, Simfonia simfonică "Furtuna" de Ciaikovski, Baletul "Furtuna" de Ambroise Thomas, "Furtuna" de Arthur Sullivan, "Prélude pour la Tempête" de Menegger, operele "Furtuna" de Johann Friedrich Reichardt, de Johann Rudolph Zumsteeg și de Zdeněk Fibich, etc.



- 2.) nerii: Cvartetul op. 77 Nr. 2 "Așteaptă până trece nerii" de Haydn, "Nocturnes" (partea I - "Nuages") și anumite fragmente din opera "Pelléas et Mélisande" de Debussy, etc.

- 3.) vântul: "Préludes I" - Nr. 3 ("Le Vent dans la plaine") și Nr. 7 ("Ce qu'a vu le vent d'ouest"), "Six Epigraphes Antiques" - Nr. 1 ("Pour invoquer Pax, dieu du vent d'est"), "Trois Chansons de Bilitis" - Nr. 1 ("La Flute de Pax"), poemul simfonic "La Mer" (partea a treia, "Dialogue du vent et de la mer") de Debussy, fragmente din "Simfonia Alpilor" și din "Don Quichotte" de Richard Strauss, "Aeolian Harp" pentru pian de Henry Cowell, fragmente din "Daphnis et Chloé" de Ravel, liederul "The South Wind" de Ch. Ives, piesa "Aeolian Harp" de Włodzisław Kotarski, etc.

- 4.) ploaia: "Six Epigraphes Antiques" - Nr. 6 ("Pour remercioier la pluie au matin") și "Estampes" - Nr. 3 ("Jardins dans la pluie") de Debussy, liederul "Pluie" de Enescu, "Garden Rain", "Rain Tree" și "Rain Spell" de Toru Takemitsu, "Rainforest" de David Tudor, etc.

- b.) motivul angheleologie (îngerul bun): "Angelica Musica" de Johannes Sardiensis, "Missus est Gabriel Angelus" de Jean Mouton, "Messiah" de Händel, liederul "Die Engel Gottes weinen", K. 519 de Mozart, "Simfonia a III-a, Îngerul de foc" de Prokofiev, "Les Anges" și "Quatuor pour la fin du Temps" - părțile II ("Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps") și VII ("Pavillais d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps") de Messiaen, "Die Engels Anredung an die Seele" de Klaus Huber, etc.

- Înălțarea din Liturghia Ortodoxă compuse în Grecia de Mihail Ananietul, I. Glykes, II. Papadopoulos (Kukuleles), I. Kladas, Emanuel Chrysaphes Duka, Xenos Korones, Chrysaphes cel Nou, Gherman - episcop de Neen Patron, Malasie Preotul, Panayot Chalagloglu, Daniel Protopsaltul, Petru Lampadarie Peloponesios, etc.; în România de Evtatie Protopsaltul, Macarie Teromonahul, Filotei Sf. Agăi Jipei, Anton Pann, G. Musicescu, Gh. Dima, S. Brăgei, D.G. Kiriac, T. Georgescu, Gh. Cucu, I. Popescu-Pasărea, Paul Constantinescu, I.D. Chirescu, N. Lungu, Nicu Moldoveanu, Sebastian Barbu-Bucur, Drageș Alexandrescu, C. Brăgășin, Șerban Nichifor, etc.; în Rusia de Castalski, Calinikov, Cesnakev, Pekașitki, Titev, Bertneanski, M.I. Glinka, Al. Grecianinov, P.I. Ciaikovski, Rahmaninov, Arhangelsky, etc.

- Imnul "Ave Maria" (Salutarea Ingerasoă) de Okeghem, Willaert, Fierro de la Rue, Josquin, Palestrina, Victoria, Schubert, Verdi, Counead, Franck, Cypertino Bocher, Vasile Spătărelu, Șerban Nichifor, etc.

- "Agnus Dei" (din "Missa" romane-catolică - inclusiv din "Missa da Requiem") - "Missa" de Bofay, G. de Machault, G. Dinchois, J. Obrecht, Okeghem, J. de Prés, A. Willaert, C. de Rore, C. Festa, Palestrina, T. di Vitteria, G. Fr. Anerio, G. Gabrielli, G. Croce, G. di Lasso, W. Byrd, Cr. Allegri, Al. Scarlatti, Fr. Durante, M. A. Charpentier, D. Buxtehude, J. S. Bach (celebra "Missa" în Si minor), G. F. Händel ("Messias"), G. B. Pergolesi, A. Diabelli, J. Haydn, W. A. Mozart, L. van Beethoven ("Missa solennis"), L. Cherubini, G. Rossini, Fr. Schubert, Fr. Liszt, C. Franck, Ch. Counead ("Missa solennis Santa Cecilia"), A. Bruckner, G. Fauré, A. Dvořák, L. Janáček ("Missa glagolitica"), Fl. Schmitt, Al. Grecianinov ("Missa oecumenica"), I. Stravinski, Z. Kodaly, M. Villa-Lobos, Fr. Poulenc, A. Jolivet, R. Vaughan Williams, F. Schöffer ("Missa elettronica"), S. Martinu ("Missa dedecafonica"), Sven-David Sandström, Ș. Nichifor, etc.

- "Requiem" - uri de Palestrina, G. di Lasso, Cl. Monteverdi, Al. Scarlatti, Michael Haydn, W. A. Mozart, L. Cherubini, M. Berlioz, Fr. Liszt, G. Verdi, C. Saint-Saëns, A. Dvořák, G. Fauré, D. Elacher, A. Schnittke, M. Negrea, J. Rivier, G. Ligeti, E. W. Menze, K. Penderecki, Ș. Nichifor, etc.

- Oratorii, cantate și alte lucrări de Crăciun de D. Buxtehude, Al. Scarlatti, G. Ph. Telemann, J. S. Bach, C. Saint-Saëns, B. Martinu, A. Henegger, G. Migot, G. Messiaen, Paul Constantinescu ("Oratoriul Birantîn de Crăciun"), <sup>(Duke Ellington)</sup> Morten Subotnick ("An Electric Christmas"), etc.

- C.) motivul mefistofelic (fingerul căsăt): Sonata "Trilul Diavolului" de Tartini, farsa "Der neue krumme Teufel" de Haydn, opera "Don Juan" de Mozart, "Hareld în Italia" de Berlioz, Simfonia "Dante" și "Mephisto-Waltz" de Liszt, Simfonia "Manfred" și fantazia simfonică "Francesca da Rimini" de Ciaikovski, opera "Diavolul și Caterina" de Dvořák, "Rapsodia satanică" de Mascagni, opera "Mefistofele" de Arrigo Boito, poemul simfonic "Dante" de Granados, opera "Lucifer" de Claude Devincourt, opera "Le Grand Macabre" de György Ligeti, "Black Angels" și "Songs, Drones and Refrains of Death" de George Crumb, opera "Divelii din Loudun" și "Masca neagră" de Krzysztof Penderecki, "Diabolus in Musica" de Larry Sitsky, "Introversien I/II" de Helmut Lachenmann, "Dracula" de Wojciech Kilar, "Maulwerke" de Dieter Schnebel, "Stanga's Palace" de Rodney Oakes, "La Passion selon Sade" de Sylvano Bussotti, baletul "Le Diable amoureux" de Gabriel Yared, "Advocatus Diaboli" de Ryszard Siermeta, "Devil Septet" de Eric Evansen, etc.

- B) ARHETIPUL SOLAR (EROIC): "Zoroastre" de J.Ph.Rameau, Simfoniile Nr. 6 ("Dimineața") și 7 ("Amiază"), ciclul "Cvartetele soarelui" op. 20 Nr. 1-3 și ovariantul "Răsăritul soarelui" de Haydn, Simfoniile a III-a ("Ereica") și a IX-a de Beethoven, poemul simfonic "Prometheus" de Liszt, operele "Rienzi", "Olandezul zburător", "Tannhäuser", "Lohengrin", tetralogia "Inelul Nibelungilor" (formată din "Aurul Rinului", "Walkiria", "Siegfried" și "Amurgul zeilor") și opera "Parsifal" de Wagner, "Zerile deasupra râului Moscova" din opera "Evanghina" de Musorgski, opera "Orestia" de Arrigo Boito, "Peer Gynt" de Grieg, "Preludiu la după-amiază unui faun" și "Marea" - partea I ("De l'aube à midi sur la mer"), poemele simfonice "O viață de creu" și "Așa grăit-a Zarathustra" de Richard Strauss, "Prometheus" de Scriabin, "Pini din Roma" de Respighi, opera "Mandarinul miraculos" de Bartók, opera "Oedip" și liedul "Ein Sonnenblick" de Enescu, baletul "Pasărea de foc" și opera "Oedipus Rex" de Stravinsky, "Oedipus" de Orff, "L'Orestie" de B. Milhaud, "Le Soleil des eaux" de P. Boulez, "Oedipus" de Harry Partch, "The Sun of the Inca" de Edison Denisov, opera "Iona" de A.Vieru, opera "Orestia" de A. Stroe, opera "Zamolxe" de L. Glodeanu, "Sunrise of the Planetary Dream Collector" de T. Riley, "Soledad sonora 1" de Raoul De Smet, opera "Oedipus" de Wolfgang Rihm, "Solera" de Chris Chafe, "Janus" de Peter Wettstein, "Tre Soli" de Satoshi Ohmura, etc.

- C) ARHETIPUL LUNAR (MISTIC): Concerto Grosso op.6 Nr.8 "fatto per la Notte di Natale" de Corelli, Conciertul pentru flaut "La Notte" de Vivaldi, "Hymne à la Nuit" de Rameau, Variațiunile "Goldberg" de J.S.Bach, uvertura "Luna lunii" și Simfonia Nr. 8 "Seara" de Haydn, "Eine kleine Nachtmusik" de Mozart, Sonata "Lunii" op. 27 de Beethoven, "Freischütz" de Weber, "La Sennabula" de V.Bellini, "Simfonia fantastică" de Berlioz, "Noaptea de Walpurgis" de F.Mendelssohn-Bartholdy, "O noapte pe muntele pleșuv" de Musorgski, "Noaptea nebună" de Ciaikovski, "Noaptea Walpurgiei" de Dvořák, opera "Noapte de mai" de Rimski-Korsakov, "Images II" - Nr. 2 ("Et la lune descend sur le temple qui fut"), "Iberia" - Nr.2 ("Les parfums de la nuit"), "Préludes I" - Nr.4 ("Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir"), "Suite Bergamasque" - Nr.3 ("Clair de lune"), "Cinq Poèmes de Charles Baudelaire" - Nr.2 ("Harmonie du soir") și "Estampes" - Nr.2 ("Soirée dans Grenade") de Debussy, "Verklärte Nacht" și "Pierrot Lunaire" de Schönberg, "Gaspard de la nuit" de Ravel, "Noches en los jardines de España" de M.de Falla, "Poema Română" (tabloul "Noapte de vară") și "Au Soir" de George Enescu, "Seara mare" de Tiberiu Brediceanu,

./..

Simfonia a III-a "Cînteoul nopții" de K. Szymanowski, opera  
"Ternee nocturne" de G.F. Malipiero, baletul "La nuit" de Henri Sauguet,  
"Piosela musica nocturna" de L. Dallapiccola, "Petite musique de nuit"  
 de Roman Haubenstock-Ramati, "Le visage nuptial" de Pierre Boulez,  
"Night of the Four Moons" de George Crumb, "Darkness" de Franco  
 Donatoni, "Tempera Noctis" de Arne Nordheim, "Nuits" de Iannis Xenakis,  
"Night Music" de William Penn, "Tenebrae" de Klaus Huber, "Nocturnal"  
 de Edgard Varèse, "Moon Cat Chant" de Barbara Benary, "Ainsi la nuit"  
 de Henri Dutilleul, "Music for Albion Moonlight" de David Bedford,  
"Some nocturne" de Anatol Vieru, "Viziuni nocturne" de Adrian Rașiu,  
"Fantasme" de Vasile Timiș, "Visara" de Eugen Wendel, etc.

- "Nocturns" de Haydn, Mozart, Schumann, Liszt, Chopin, Fauré,  
 Balakirev, Debussy, Scriabin, Enescu, Field, L. Andriessen, etc.

- motivul Miersefaniei nocturne: Simfonia Nr. 96 "Miracolul" de  
 Haydn, "Apparitions" de Liszt, "Moarte și transfigurație" de R. Strauss,  
"Poemul extazului" de Scriabin, "Fantoma" op. 3, "Viziune diabolică" op. 4,  
"Sarcasme" și "Visions fugitives" de Prokofiev, "Nobilissima Visione"  
 de Hindemith, "Visions de l'Amen" de Messiaen, "Le vision du Jugement"  
 de Peter Racine Friker, operele "Medium" și "Ventrilocul" de G.C. Menotti,  
"Les Illuminations" de Britten, "Revelation in the Courthouse Park" de  
 Harry Partch, "Apparitions" de Ligeti, oratoriul "Epifanie" de E. Berio,  
"Transfigured Wind" de Roger Reynolds, "Glossolalie" de Dieter Schnebel,  
"Major Prelude of Chopin... as a Revelation" de Philip Corner, "Epiphany  
 Music" de Tadeusz Baird, "Mysterion" de Jani Christou, "Fantasmagoria"  
 de Kazimierz Serecki, "Vision and Prayer" de Milton Babbitt, etc.

- B.) ARHETIPUL ACVATIC: "Water Music" de Händel, "Lacul lebedelor" de  
 Ciaikovski, "Vltava" de Smetana, "Spiritul apelor" de Dvořák,  
"La Mer" de Claude Debussy, "Jeux d'eau" de Ravel, "A Sea Symphony" de  
 Ralph Vaughan Williams, "Fontane di Roma" de Respighi, "Fontaine d'Aréthuse"  
 de K. Szymanowski, "Mississippi" de Ferde Grofé, "Patru Interludii marine"  
 de Britten, "Fontana Mix" și "Water Music" de John Cage, "Water Music",  
"Water Ways" și "Waves" de Toru Takemitsu, "The Underground River" de  
 Zygmunt Krause, "Death by Water" de Enrico Correggia, "Aqueduct"  
 de Tor Halmarast, "Underwater Waltz" de Vladimir Ussachevsky,  
"Vox Maris" de George Enescu, "Întoarcerea din adîncuri" de Mihail  
 Jora, "Marea Neagră" de Alexandru Pașcanu, "Nautilus" de Anatol  
 Vieru, "Pe Argeș în sus" de Theodor Grigorie, "Waves" de Nicolae  
 Brănduș, "Cînteec apelor țării" de Gheorghe Costinescu, etc.

- H.) ARMETIPUL LITNIC: poemul simfonic "Ce qu'on entend sur la montagne" de Fr. Liszt, opera "Oaspetele de piatră" de Al.Sergheevici Bargemfjski, "O noapte pe muntele pleșuv" de M.Musorgski, "Symphonie sur un ohant montagnard français" de V. d'Indy, baletul "Legenda florii de piatră" de S. Prokofiev, suita simfonică "Grand Canyon" de Ferde Grofé, "Prin Munții Apuseni" de Marțian Negrea, Concertul pentru pian "Pe oulmele Carpaților" de Stan Golestan, "Munții Retezat" de Ion Dumitrescu, "Poemul Carpaților" de Alexandru Pașcanu, "Cantate Munților" de Norbert Petri, "Stone Litany" de Peter Maxwell-Davies, "Sinfonia Bucogilor" de Dumitru Bughici, poemul simfonic "Muntele" de Csiki Boldissar, "Stones" de Christian Wolff, "Appalachian Carol" de Hugo Kauder, "La Flûte de Jade" de Eugeniusz Knapik, "American Symphony No. 3" - partea a V-a ("Grand Canyon") de Șerban Nichifor, "Mountain Banoe" și "Blue Job Mountain Sonata" de Alan Kovhaness, "Sennet on the Tatras" de Lidia Zielińska, "Monolith" de Thomas Brüttger, etc.

- F.) ARMETIPUL TELURIC: "Cîntecul pămîntului" de G.Mahler, "Jordens sang" ("Cîntecul pămîntului") de J. Sibelius, "Rapsodiile Române", "Suita Sătească", "Uvertura de concert", "Sonata a III-a în caracter popular românesc" pentru vioară și pian de George Enescu, "Chants de terre et de ciel" de O.Messiaen, "La Terra promessa" și "La Terra e la Campagna" de L.Nono, "Ritual pentru setea pămîntului" de M.Marbé, oratoriul "În pămînt numit România" de L. Glodeanu, "Apethosis of this Earth" de Karel Kusa, "La terre des hommes" de Klaus Huber, "Terre de feu" de François-Bernard Mache, "Earth's Magnetic Field" de Charles Bodge, "Limping Rock" de C. Miereanu, etc.

- motivul viețuitoarelor (creaturilor): "Le Rappel des oiseaux" de Rameau, Sinfoniile Nr.82 ("Ursul") și 83 ("Căina"), cvartetele op.33 Nr.3 ("al păsărilor"), op.50 Nr.6 ("Broasca") și op.64 Nr.5 ("Cisofrlia") de Haydn, liedurile "Privighetoarea" și "Păstrăvul", precum și cvintetul cu pian "Păstrăvul" de Schubert, "Existores naturelles" și baletul "Ma Mère l'Oie" de Ravel, poemul simfonic "Cîntecul privighetorii" de Stravinski, baletul "Les animaux modèles" și ciclul de lieduri "Le bestiaire" de Poulenc, "Păsările" de Respighi, "Catalogue d'oiseaux", "Oiseaux exotiques", "Réveil des oiseaux" și "Le merle noir" de Messiaen, piesele pentru pian "Ursul" și "Căprița" de I.Dumitrescu, "Cant dell' Ocells" de Pau Casals, "Vox Balaenae" de Crumb, "Coyote Blues" de Magnus Lindberg, "Bestiary" de Harry Schrader, "Laudes creaturarem" de Peter Dares, "L'oiseau-chanteur" de François Bayle, "Animals and the Origins of Dance" de Benedict Mason, etc.

- motivul anotimpurilor (în general): "Anotimpurile" (patru concerte pentru vioară) de Vivaldi, erateriul "Anotimpurile" de Haydn, "Cele patru temperamente" de P. Hindemith, "Arbor cosmică" de Andrzej Panufnik, "Arbor" de Arvo Pärt, "Anotimpuri românești" (patru concerte pentru vioară) de Theodor Grigoriu, cioclul de lieduri "Anotimpurile" de Carmen Petra Basacepol, etc.

-1.) motivul primăverii: liedul "Komm lieber Mai" K.596 de Mozart, suita "Printemps" și "Images" - partea a III-a ("Rondes de printemps") de Debussy, baletul "Sărbătorea primăverii" de Stravinski, "Spring Symphony" de Britten, "Appalachian Spring" de Aaron Copland, "Simfonia Primăverii" de Marțian Negrea, liedul "Primăvara" de Mihail Jera, "Poemul Primăverii" de Dumitru Bughici, poemul simfonic "Primăvara în Carpați" de Max Eisikovits, etc.

-2.) motivul verii: Simfonia a VI-a "Pastorală" de Beethoven, "Visul unei nopți de vară" de F. Mendelssohn-Bartholdy, "Jour d'été à la montagne" de V. d'Indy, "Prélude à l'après-midi d'un faune" de Debussy, "Pastorală de vară" de A. Henegger, "Music for a Summer Evening" de G. Crumb, "Grădina sub soare" din "Priveliști moldovenești" de M. Jera, "O zi de vară" de Z. Vancea, "Cîntec de vară" de Ș. Nichifor, etc.

-3.) motivul toamnei: "Elegie" de G. Fauré, "Poemul" pentru vioară de E. Chausson, "Préludes II" - 2. ("Feuilles mortes") și 3. ("La Puerta del Viento"), "Autumn Rhythm" de Jay Alan Yim, baletul "Cînd strugurii se coac" de Mihail Jera, "Amurg de toamnă" de Alfred Alessandrescu, "Patru cîntecuri de toamnă" de Zene Vancea, "Toamna în Delta Dunării" de Paul Constantinescu, cioclul cameral "Bionysien" de Ș. Nichifor, etc.

-4.) motivul iernii: cioclul "Călătorie de iarnă" de Schubert, Simfonia I "Reverie de iarnă" de Ciaikovski, "Children's Corner" - 4. ("The snow is dancing") și "Préludes I" - 6. ("Des pas sur la neige") de Debussy, "Winter Music" de John Cage, opera-fairy "Crăiasa zăpezii" de Liana Alexandra, etc.

- H.) ARHETIPUL RITUAL: -a.) ritualurile liturgice expuse la pag. 201-202

- b.) ritualul masonic: Trio în mi bemol K.563 (dedicat F. M. Michael Puchberg), cantatele "Dir, Seele des Weltalls" K.420-a, "Die Maurerfreude K.471, "Wie ihr des unermeelichen Weltalls Schöpfer ehrt" K.619, "Laut verkünde unsre Freude" K. 623, recviemul masonic "Maurerische Trauermusik" K.479-a (dedicat F. M. duce G.A. de Mecklenburg-Strelitz și F. M. conte F. Esterházy de Galantha), opera "Flautul fermecat" (marcat explicit și prin aria "Die Strahlen der Sonne", de pildă) de Wolfgang Amadeus Mozart, etc.

./.

- c.) alte ritualuri: opera "Rusalka" de Alexandr Sergheevici Dargomijski, "Danse sacrée et danse profane", "Nocturnes" - 2. ("Fêtes") și "Fêtes Galantes" de Debussy, "L'Enfant et les sortilèges" și "Două melodii evreiești" ("Kaddish" și "Eterna enigmă") de Ravel, oratoriul "Service sacré", "Psalmii XXII, CXCIV și CXXXVII", Simfonia "Israel", "Skelomo" pentru violoncel și orchestră și "Kol nidre" de Ernest Bloch, "Sărbătoarea primăverii" de Stravinski, "Cinq danses rituelles", "Suite liturgique" și "Épithalame" de André Jolivet, "Offrandes oubliées" de Olivier Messiaen, "Offrandes" de Edgar Varèse, Simfonia "Kaddish" de Leonard Bernstein, "Iubal" de A.L. Ivela, oratoriul "Regele David" de A. Honegger, "Ancient Voices of Children" de G. Crumb, "Mantra" și "Stimmung" de K. Stockhausen, "Rituel - In Memoriam F. Maderna" de P. Boulez, "Cantiones de circulo gyrate" de Klaus Huber, "Mystic Flute" de Alan Hovhaness, "Rounds" de Alvin Curran, "Ritual Melodies" de Jonathan Harvey, "Evening Ritual" de Kenneth Mave, "Rituals" de Ralph Shapey, "Ceremonia secreta" de Riccardo Mandolini, oratoriul "Cintare străbunilor" de Remus Georgescu, "Rituale", "Tulnice" și "Obfrăii" de Mihai Moldovan, "Ritual pentru setea pământului" de Miriam Marbé, "Incantations I și II" de Diana Alexandra, "Reta" de Cernelîu Cezar, "Rosario" de Costin Miereanu, "Celebrations" de Dinu Ghezzo, etc.

- d.) motivul martirelogic: oratoriile "Sacrificiul lui Avram" și "Martiriul Sfintei Teodora" de Al. Scarlatti, "Martiriul Sfântului Sebastian" de Debussy, oratoriul "Ioana pe rug" de A. Honegger, oratoriul "La Vérité de Jeanne" de A. Jolivet, "De Passione St. Adalberti Martyri" de Marek Kopelent, oratoriul "Miorița" de Sigismund Toduță, oratoriul "Miorița" de Anatel Vieru, etc.

- e.) motivul Sfintelor și Mintuitoarelor Patimi ale Domnului nostru Iisus Hristos - "Pasiunile" de Jakob Obrecht, Orlando di Lasso, Joachim von Burgk, Heinrich Schütz, G.F. Händel, G.Ph. Telemann, Johann Matthesen, J.S. Bach ("Johannes Passion" și "Matthäus Passion"), L. van Beethoven (oratoriul "Hristos pe Muntele Măslinilor"/"Christus am Ölberg"), Hermann Schröder, Arthur Honegger ("Cantique de Pâques"), Paul Constantinescu (oratoriul "Patimile și Învierea Domnului"), Francisc Hubic ("Slujba Sfintelor și Mintuitoarelor Patimi"), Celestin Cherebățiu ("Mănecatul" greco-catolic), Gian Francesco Malipiero ("La Passione"), Krzysztof Penderecki ("Utrenia" și "Passio et Mors Domini nostri Iesu Christi Secundum Lucam"), Șerban Nichifor (Simfonia a II-a "Via Lucis"), etc.

./.



- I.) ARHETIPUL SPAȚIAL: "Imaginary Landscape" de John Cage, "Fantasy in Space" de Otto Luening, "Domaines" de Pierre Boulez, "Ensemble", "Gruppen", "Carré", "Spiral" (pentru Osaka-Auditorium), "Tunnel-Spiral" și "Musik für ein Haus" de K. Stockhausen, "Groundspace or Large Groundspace" de Christian Wolff, "toward the capacity of a room" de David Jones, "Tape Terrains" de Charlemagne Palestine, "The Grand Universal Circus" de Henry Brant, "Lo spazio inverse" de Salvatore Solari, "Peisaje imaginario" de Gerardo Candini, "Déserts" și "Espace - Poème électronique" de Edgar Varèse, "Les Espaces Acoustiques" de Gérard Grisey, "Polytope de Cluny" și "Orient-Occident" de Iannis Xenakis, "Spațiu și timp" de Tiberiu Olah, "Spațiu deșert" de Dinu Petrescu, "Espace dernier" și "Espace au-delà du dernier" de Costin Miereanu, etc.

- motivul Paradisului pierdut: opera "L'Isola desabitata" de Haydn, Simfoniile a III-a și a VIII-a de G. Mahler, "L'Isle Joyeuse", "Préludes I" - 8. ("La Cathédrale engloutie") și "Le Martyre du Saint Sébastien" - 5. ("Le Paradis"), Simfonia "Liturgică" de Ronegger, "Le Banquet céleste", "Couleurs de la cité céleste" și "Apparition de l'Eglise éternelle" de Messiaen, "Der Taschengarten" de Sergiu Celibidache, "Paradise Lost - sacra representatione" de K. Penderecki, "Im Paradies oder Alte vom Berge" de Klaus Huber, "The Infinite Square" de Aurelio de la Vega, "Hymnus Paradisi" de Herbert Howells, "Edensong" de Nancy Chance, "The Bound of Heaven" de Maurice Jacobson, "Garden of earthly desire" de Liza Lim, "Euthanasia and Garden Implements" de John Godfrey, "Klee Alee" de Joan La Barbara, "Le Jardin des secrets" de Costin Miereanu, Simfonia I - partea a II-a ("Grădinile amăgirii"), opera "Domnișoara Christina" (după Mircea Eliade) și poemul pentru pian "Insula lui Euthanasius" de Șerban Nichifor, etc.

- J.) ARHETIPUL TEMPORAL: "Chronochromie" de Messiaen, "Echoes of Time and River" de Crumb, "Time Cycle" de Lukas Foss, "...von Zeit zu Zeit..." și "Die ungepflügte Zeit" de Klaus Huber, "Zeitmasse", "Zyklus" și "Wechenkreis" de Stockhausen, "Durations" și "Intervals" de Morton Feldman, "Mémoires...explosante - fixe... original..." de Boulez, "L'Éternel Retour" de G. Auric, "Rhythmes du monde" de Marcel Landowski, "Synchroisms I-III" de Mario Davidovsky, "On remembering a naiad", "The Four Brines of China", "Composition 1960 # 7" și "Composition 1960 # 10" de La Monte Young, "Phase Patterns", "Pendulum Music", "Piano Phase", "Violin Phase", "Vermont Counterpoint", "New York Counterpoint" și "Come Out" de Steve Reich, "In C" de Terry Riley, "Studies" de Conlon Nanarrew, "1 + 1", "The Fall of the House of



Veher de Philip Glass, "Grand Pianola Music" și "Harmonielehre" de John Adams, "Time Curve Preludes" de William Buckworth, "Rigor Vitae" de David Keblitz, "Time Goes By" de Karl H. Berger, "Ephemeris" de Chris Chafe, "Times Five" de Earle Brown, "Non-etop" și "Open Music" de Bogusław Schöffner, "Le Temps et l'Espace" de Gérard Grisey, "North American Time Capsule" de Alvin Lucier, "Out of Time, Out of Space" de Eric van der Weeten, "Time's Encomium" de Charles Wuorinen, "Think Slow Not Fast" de Michael Nyman, "Excavations" (1. "Prélude non mesuré"; 2. "Barroco") de Harry Schrader, "Clepsidra" și "Lupta ou inerția" de Anatol Vieru, "Numai prin timp poate fi timpul oucerit" și "În vis desfacem timpurile suprapuse" de Aurel Stree, "Rhythmodia" și "Fătura I - Durată" de Nicolae Brânduș, Simfonia a III-a "Diacronii" de Liana Alexandra, "În noaptea timpurilor" de Costin Miereanu, etc.

- motivul Apocalipsei: "A survivor from Warsaw" de Arnold Schönberg, "Potopul" de Igor Stravinski, "Quatuor pour la fin du Temps" de Olivier Messiaen, "Apocalypse" de Gian Carlo Menotti, "Apocalypse de saint Jean" de Jean Françaix, "Apocalypse" de Eugene Goossens, "Dies irae" și "Ofiarom Hirosziny - Tren" de Krzysztof Penderecki, "Chernobyl" de Nanoy van de Vate, "Cernobil" de Nicolae Brânduș, "Finie coronat opus" de Costin Miereanu, Simfonia I "Umbre" și cantata "Gloria Heron Holocausti" de Șerban Nichifor, etc.

- K.) MITUL - dintre numeroasele mituri ce au animat spiritualitatea umană în multiplele ei ipostaze culturale, oferim câteva exemple de lucrări muzicale inspirate de binecunoscutul mit "Faust", derivat din motivul mefistofelic (demonologic) al "îngerului căzut": opera "Faust" de Louis Spohr, cantata "Damațiunea lui Faust" și "Simfonia fantastică" de Berlioz, cantata "Prima noapte walpurgică" de F. Mendelssohn-Bartholdy, "Scene după Faust" de Schumann, uvertura "Faust" de Wagner, Simfonia "Faust" de Liszt, opera "Faust" de Gounod, "Noaptea Walpurgiei" de Dvořák, Simfonia a VIII-a de Mahler, opera "Doctor Faust" de F. Busoni, opera "Doctor Faust" de Ignaz Walter, "Dr. Johannes Faust" de Hermann Reutter, cantata "Faust" de Alfred Schnittke, drama simfonică "Faust" de Wilhelm Georg Berger, etc.

- L.) SIMBOLUL:

- a.) semne/impulsuri sonore (inclusiv electroacustice):

"L'Arte del Rumeri" de Luigi Russolo, "Étude aux chemins de fer",  
"Étude au tourniquets", "Étude noirs", "Étude violette", "Étude aux casseroles", "Étude aux allures", "Étude aux sons animés", "Étude aux objets" și "Symphonie pour un homme seul" de Pierre Schaeffer,  
"Voile d'Orphée" și "Variations on a Door and a Sigh" de Pierre Henry,  
"Le orate qui jouait avec la mer" de Pierre Arthuis, "William's Mix",  
"Construction in metal" și "Cartridge Music" de John Cage, "Répons",  
"Dialogue de l'ombre double" și "...exposante-fixe..." de Pierre Boulez,  
"Hymnen", "Gesand der Jünglinge", "Kontakte", "Mikrophonie I-II", "Momente",  
"Telemusik" și "Elektronische Studien I-II" de Karlheinz Stockhausen,  
"Komposition No. 5" de Karel Gedyvaerts, "Déserts" și "Poème électronique" de Edgar Varèse, "Behor I", "Concrete P-I II",  
"Diamorphoses" și "Orient-Occident III" de Iannis Xenakis, "Come Out" de Steve Reich, "Silver Apples of the Moon", "The Wild Bull" și "Touch" de Morton Subotnick, "Illiac Suite" de Lejaren Hiller și Leonard Isaacson, "Computer Cantata" și "Electronic Study" de L. Hiller și R.A. Baker, "Sonic Contours" și "A Piece for Tape Recorder" de Vladimir Ussachovsky, "Low Speed" de Otto Luening, "Luna Park" și "Quartermass" de Ted Bickstader, "Thema-Omaggio a Joyce" de Luciano Berio, "Psalmus" de K. Penderscki, "Musique acousmatique" și "L'Émissaire-chanteur" de François Bayle "Water Music" și "Vocalism A1" de Teru Takemitsu, "I Am Sitting in A Room" de Alvin Lucier, "Presque Rien" de Luc Ferrari, "Leilya and the Poet" de Halim El-Dabh, "Cybernetics III" de Roland Kayn, "Terre de feu" de François-Bernard Mache, "Crucifixion" de Romuald Vandelle, "Fêtes des Belles Eaux" de Olivier Messiaen,  
"Continuo" de Bruno Maderna, "I of IV" de Pauline Oliveros, "Symphonia" de Boguslaw Schaffer, "Soambi" de Henri Pousseur, "Study in Layers and Pulses" de Frits Weiland, "Second Electronic Setting" și "Events" de Mel Powell, "Georganna's Farewell" de Jon Appleton, "Speech Songs",  
"In Celebration" și "The Story of Our Lives" de Charles Dodge,  
"Mutations I" de Jean-Claude Risset, "L's G.A." de Salvatore Martirano,  
"Cybernetic Cantilevers" de Gordon Mumma, "Sailing to Byzantium" de Alden Ashforth, "The Welfman" de Robert Ashley, "Reconnaissance" de Donald Erb, "Phantasy for Cello" și "Blues for Gorbey" de Rodney Sacks, "Celebration", "Trinity", "Lost Atlantis", "Bestiary",  
"California Dream", "Bachahama", "Triptych", "Elysium", "Electronic Music Box" și "Barreco" de Barry Schrader, etc.

- B.) semne/impulsuri vizuale (inclusiv grafisme):

"Lignes" de Paul Mefano, "Agglomeration" și "Măandros" de Anestis Logothetis, "Ramifications" de G. Ligeti, "Collage and Form", "Image musicale", "Konfiguracje", "Kontury", "Model I-III", "Sculptura", "Topofonica" și "Tertium datur" de B. Schöffler, "December 1952" și "MM 87 and MM 135" din ciclul "Folie", precum și "Aivable Formen I-II" de Earle Brown, "Fontana Mix" de John Cage, "Four Visions" de Robert Moran, "Memoria" de Sylvane Russett, "Circles" de Luciano Berio, "Ionisation" de B. Varèse, "Fluorescences" și "Emanacje" de K. Penderecki, "Intersections", "Projection" și "Marginal Intersection" de Morton Feldman, "Structures", "Dérive", "Pli selon pli", "Figures-Boubles-Prismes", "Etat/Multiples", "Messagesquisses" și "Notations" de P. Boulez, "Coleana fără sfârșit", "Masa tăcerii" și "Poarta sărutului" de T. Olah, "Vocale", "Serec" și "Sita lui Eratostene" de A. Vieru, "Arcade" de A. Stroe, "Texturi", "Vitralfi" și "Scurte" de Mihai Moldovan, "Motive maramureșene" de C.D. Georgescu, "Simetrii", "Alternanțe", "Contraste I-II" și "Intercălări" de Cernel Țăranu, "Eteromorfie" și "Formanți" de Ștefan Niculescu, "Spirale" de Dan Voiculescu, "Interferențe" și "Fuziune" de Eugen Wendel, etc.

x x x

Ca ilustrare a unei supreme anamorfaze, relația MUZICII (ca microcosmos) cu UNIVERSUL (ca macrocosmos) a fost demonstrată în mod științific și de matematicieni (Pitagora, I.K. Titius), astronomi (Johannes Kepler, John Elert Bode), esteticieni (Nicolas Schöffler) și fenomenologi ai artei sunetelor (Hans Kayser, Victor Ciuleanu, Sergiu Celibidache).

Relevând această nouă perspectivă în analiza și sinteza structurilor sonore, am aplicat ideea de anamorfază în cea mai mare parte a lucrărilor mele compozitive.

Totodată, angajînd un asemenea studiu teoretic, nutresc speranța de a contribui la extinderea spațiului de afirmare a muzicologiei românești contemporane într-un domeniu mai puțin explorat, avînd ca punct de plecare arta muzicală paleo-creștină, din care - după cum se știe - ne-au parvenit atît de puține dovezi și documente concrete.

x ————— x

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ SELECTIVĂ

- Biblia sau Sfânta Scriptură - Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1988.
- Cîntările Sfintei Liturghii şi Podoabiile celor opt glasuri - Bucureşti, E.I.B.M.B.O.R., 1960.
- Carte de cîntări bisericeşti. - Bucureşti, E.I.B.M.B.O.R., 1975.
- Liber Usualis Missae et Officii Pro Dominicis et Festis cum Rhythmicis Signis in Subsidium Cantorum - Parisiis, Tornaci, Romae, Typis Societatis S.Jeannis Evangelistae, 1947.
- Cantus Ordinarii Missae - Tournai (Belgia), Société S.Jean l'Evangéliste, Desolée & Cie, 1920.
- Dicţionar de termeni muzicali - Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1984.
- Encyclopédie de la Pleyade - Histoire de la Musique, Paris, Librairie Gallimard, 1960
- Encyclopédie de la Musique - Paris, Ed.Fasquelle, 1961.
- Larousse du XX-e siècle - Paris, Librairie Larousse, 1933.
- Dicţionar de astronomie şi astronautică - Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1984.
- Tehnica filmului de la A la Z - Bucureşti, Editura Tehnică, 1979.
- CIBA - Electrocardiography for General Practitioners - Nr.4,14,16.
- Bhagavad-gītā - Hong Kong, The Bhaktivedanta Book Trust, 1989  
(pag. 254,268,345,357,402,419-422,426-428,430,476,481,495,537,652,709).
- ADORN, THEODOR WIESEGUND - Philosophie der neuen Musik - 1958.
  
- Pr.Prof.Dr. ALEXE, ŞTEFAN G. - Folclorele cîntării bisericeşti în comun după Sfîntul Niceta de Remesiana - Bucureşti, rev "R.O.R.", Nr. 1-2/1957.
- Idem - Sfîntul Niceta de Remesiana şi ecumenicitatea patriotică din secolele IV şi V (Teză de doctorat) - Bucureşti, Rev."Studii teologice",Nr.7-8/1969.
- Prof.Dr. ALEXANDRESCU, DRAGOS - Elementele constitutive ale muzicii - Bucureşti, EKB 1107-8, 1965.
- BALTHASAR, HANS-URS VON - Liturgie cosmique - Paris, 1947.
- BALTHASAR, JURGIS - Anamorphoses - Paris, Olivier Perrin, 1969.
- Idem - Formări, deformări - Buc.,Ed.Meridiane, 1989.

- BREAZUL, GEORGE - Muzica primelor veacuri ale creștinismului - studiu publicat în Revista studenților teologi "Răde de Lumină", București, 1934.
- BERGER, RENÉ - Mutația semnelor - București, Ed. Meridiane, 1978.
- BONARDEL, FRANÇOISE - Hermetismul - Timișoara, Ed. de Vest, 1992.
- BRĂDULEȘ, CONSTANTIN - Opere II - Buc., Ed. Muzicală, 1967.
- Prof. Dr. BRĂDULEȘ, NICOLAE - Interferențe - București, Ed. Muzicală, 1984.
- BRĂNZEȘ, MIHAIL - The Universality of Chiasmic Structures and the Gospel of John - New York, 1993, manuscris.
- BREBICEANU, MIHAIL - Musio and Polimodular Time (Structural Polytempo Musio) - Buc. "Revue Roumaine d'Histoire de l'Art", XXV/1988 (pag. 15-38).
- ~~Idem~~ - Transformări topologice în creația muzicală - teză de doctorat, București, 1974.
- BREZEANU, STELIAN - istorie a imperiului bizantin - București, Ed. Albatros, 1981. (pag. 250-257).
- BROSE, JACQUES - Maestrii spirituali - București, Ed. Albatros, 1992.
- BRUMARU, ADA - Grădina sunetelor - Buc., Ed. Muzicală, 1991.
- Pr. Prof. Dr. BUCUR-BARBU, SEBASTIAN - Filotei sin Agăi Jipei: Psaltichie rumânească, Vol. 1-4, Buc., Ed. Muzicală, 1981-88.
- Idem - Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României - Buc., Ed. Muzicală, 1989.
- Idem - Cântări la înmormântare și parastas - București, E.I.N.M.B.O.R., 1991.
- BUJOR N.I., CHIRIAC FR. - Gramatica limbii latine - Buc., Ed. Științifică, 1971 (pag. 362-380).
- CĂLUȘIȚĂ-ALECU, MIOARA - Zalmexis - București, Editura Miracol, 1993.
- Dr. CIOBANU, GHEORGHE - Muzica bisericească la români - București, rev. "Mecoreia Ortodoxă Română", Nr. 1-2/1972.
- CELIBIDACHE, SERGIU - Arta este drumul cel mai scurt spre libertate - convorbire consemnată și redactată de Mihail Cosma - Buc., rev. "Muzioa" Nr. 1/1990.
- CERAM, C.W. - Zeii, merinde, cărțurari - Buc., Ed. Științifică, 1960.
- CEZAR, CORNELIU - Introducere în eoneologie - Buc., Ed. Muzicală, 1984.
- CIOBANU, GHEORGHE - Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, Vol. III - Buc., Ed. Muzicală, 1992 (pag. 54-60 și 87-98).
- Prof. Dr. CIOCAN, DINU - Introducere în teoria mulțimilor pentru muzicieni - Buc., Litografia Conservatorului de muzică, 1976.
- COLERUS, EGMONT - De la punct la a patra dimensiune - Buc., Ed. Științifică, 1967 (pag. 323-356 și 370-385).
- Prof. Dr. COSMA, OCTAVIAN LAZĂR - Henricul muzicii românești (3 volume) - București, Editura muzicală, 1968-71.
- Idem - Coordonate ale unității de concepție și diversității stilistice în muzica românească - București, rev. "Muzica", Nr. 5/1971.
- Pr. Prof. Dr. CORNÎTESCU, CONSTANTIN - Noul Testament - curs universitar litografiat - București, 1990-1992.
- COTĂESCU I. - Materia vie - Buc., Ed. Științifică, 1968 (pag. 32-33).
- COWELL, HENRY - New Musioal Resources - New York, A.A. Knopf, 1930 (pag. 45-56, 111-122).

- Pr.Prof.Dr.CORNÎTESCU, EMILIAN - Pr.Prof.Dr.ABRUDAN, DUMITRU -  
Arheologie Biblică - București, Editura Institutului Biblic și de  
Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1994.
- CRISTIAN, CORNEL - RIPEANU, DUJER T. - Dicționar cinematografic -  
Buc., Ed. Meridiane, 1974.
- DANIELOU, ALAIN - Traité de musicologie comparée - Paris, Ed. Hermann,  
1959 (pag. 67-148).
- Cardinal DANNEELS, GODFRIED - Cristos sau Vărsătorul ? - Service de  
Presse de l'Archidiecése de Malines-Bruxelles, 1990.
- Diacon Prof.Dr. DAVID, PETRE - Călușa creștină - Ed. Episcopiei  
Aradului, Arad, 1987.
- DENNESSY, CLAUDE - Domnul Croche antidiletant - Buc., Ed. Muzicală, 1965.
- DE VILLIERS, BONE - Magia neagră - Iași, Ed. Poema, 1993
- DOBRESCU, EMILIAN M. - COMĂNESCU, RABU - Istoria Francmasoneriei -  
București, Ed. Tempus, 1992.
- DOW, ANDREW - Peter Schat's Tone Clock - în revista "Key Notes",  
Amsterdam, Vol. 26, Nr.2/1992 (pag. 8-14).
- DUCHESNE, LOUIS - Origines du culte chrétien - Paris, Ed. Brocard,  
1925 (pag. 40-50).
- BUTU ȘT., IOAN AL., MAIORESCU M., NICHIFOR E., NICOLESCU-CATARGI AL.,  
PAUNESCU-PODOLEANU A., PITIȘ M., POPA FL., VASILIU V., VOICULESCU V.,  
ZAMFIRESCU I. - Ghid de date biologice normale și patologice -  
București, Ed. Medicală, 1962 (pag. 82 și 467-557).
- ELIADE, MIRCEA - Tratat de istoria religiilor - București,  
Ed. Humanitas, 1992
- Idem - Aspecte ale mitului - Buc., Ed. Univers, 1978.
- Idem - Eriser le toit de la maison - La créativité et  
ses symboles - Paris, Gallimard, 1986.
- Idem - Morfologia religiilor - Prolegomene -  
Buc., Ed. "Jurnalul literar" (Seria "Sinteză" Nr.1, supliment  
al publicației "Jurnalul literar", 1993.
- Idem - Meșterul Manole - Iași, Ed. Junimea, 1992.
- Idem - Profetism românesc - Buc., Ed. Roza vînturilor,  
1991.
- ELIADE, MIRCEA - CULIANU, IOAN PETRU - Dicționar al religiilor -  
Buc., Ed. Humanitas, 1993.
- ECO, UMBERTO - Lector in fabula - Buc., Ed. Univers, 1991.

- ESCRIVÁ DE BALAGUER, JOSEMARÍA - Forja - Buc., Ed. Adevărul, 1992.
- Idem - Brum - Buc., 1992.
- Idem - Chemin de Croix - Bruxelles,  
De Boog, 1983.
- Idem - Quand le Christ passe - Bruxelles  
De Boog, 1988.
- Idem - Sillon - Bruxelles, De Boog, 1987.
- FAMPON, FRANÇOIS - Tambour d'Afrique, Vol. I - Cortailod,  
Ed. Résonances, 1991 (pag. 37-44)
- FIFE, AUSTIN + ALTA - Saints of Sage and Saddle - Folklore  
Among The Mormons - Indiana University Press, 1956, 1966  
(pag. 316-337).
- Dr. FIRCA, GHEORGHE - Muzicologia contemporană și problemele  
limbajului muzical - București, "Studii de muzicologie",  
vol. III/1967.
- Idem - Direcții în cercetarea muzicologică -  
București, "Studii de muzicologie", vol. VII/1971.
- GAMOW, GEORGE - 30 de ani care au zguduit fizică, București, Ed. Științifică, 1969 (p. 26, 83-92)
- Prof. Dr. GHIRCOIAȘIU, ROMEO - Contribuții la istoria  
muzicii românești - București, Editura Muzicală, 1963.
- Prof. Dr. GIOSAN N. - Prof. Dr. SĂULESCU N.A. - Principii de  
genetică - Buc., Ed. Agrosilvică, 1969 (pag. 273-385).
- Prof. Dr. GIULEANU, VICTOR - Principii fundamentale în teoria  
muzicii - București, Editura Muzicală, 1975.
- Idem - Melodica Bizantină - București,  
Editura Muzicală, 1981.
- Idem - Tratat de teoria muzicii - București,  
Editura Muzicală, 1986.
- Idem - Ritmul în creația muzicală clasică -  
București, Editura Muzicală, 1990.
- GOETSCHER, ROLAND - Kabbala - Timișoara, Ed. de Vest, 1992.
- GRUBER, R.I. - Istoria muzicii universale, Vol. I-II -  
Buc., Ed. Muzicală, 1963.
- Prof. Dr. GHIRCOIAȘIU, ROMEO - Categorie binarie nella creazione e  
nella ricezione musicale - Atti del XIV Congresso della Società  
Internazionale di Musicologia, Bologna-Ferrara-Parma 1987.
- Idem - Musical theory and practice in South-Eastern Europe and  
Mesopotamia, in the light of the ancient culture and folklore. A  
comparative study - București, rev. "Thraco-Bacica", t. XI, nr. 1-2,  
pag. 269-276, 1990.
- Idem - Byzantinische Elemente in Michael Haydns Missa Sancti Cyrilli  
et Methodii - Baden-Wien, Internationaler Musikwissenschaftlicher  
Kongress zum Mozartjahr, 1991.

./.

- HAMM, CHARLES - Music in the New World - New York, W.W.Norton and Company, 1983
- HITCHCOCK, H. WILEY - Music in the United States - A Historical Introduction - Englewood Cliffs-New Jersey, Prentice Hall, Inc., 1974.
- KUTIN, SERGE - Societățile secrete - Timișoara, Ed. de Vest, 1991.
- Prof. Dr. ILIUT, VASILE - De la Wagner la contemporani - vol. I-Buc., Ed. Muz., 1992; vol. II-Buc., Lit. Cons., 1987; vol. III-Buc., Lit. Cons., 1989.
- IONESCU, NAE - Filosofia Religiei - curs universitar stenografiat, București, 1924-1925. (Prelegerea a VIII-a).
- Idem - Neliniștea metafizică - București, Ed. Fundației Culturale Române, 1993 (pag. 152-158, cap. "Juxta Crucem").
- Idem - Curs de Metafizică - Buc., Ed. Humanitas, 1991 (pag. 308-310, cap. "Problema Universului").
- KAHANE, MARIANA - La base préétablie des mélodies populaires de l'Olténie sous-carpatique - București, "Revue Roumaine d'Histoire de l'Art" Tome I, No.2/1964 (pag. 347-365).
- KAYSER, HANS - Der Hörende Mensch - Berlin, Verlag Lambert Schneider, 1930.
- Idem - Vom Klang der Welt - M. Niehaus, Zürich, Leipzig, 1930.
- Idem - Die Harmonie der Welt - Akademie für Musik und Darstellende Kunst, Vienna, 1968.
- Idem - Akroasis: The Theory of World Harmonics - Floushare Press, Boston, 1970.
- Conf. Dr. KLHINERMAN L. - Dr. DUMITRESCU, OLGA - Dr. BANTA C. - LECCA SABINA - Electrocardiografia practică - Buc., Ed. Medicală, 1968 (p.217).
- MALM, WILLIAM P. - Music Cultures of the Pacific, the Near East and Asia - Englewood Cliffs-New Jersey, Prentice Hall, Inc. 1967.
- Ing. MARIN, AL. - Trucaje cinematografice - Buc., Ed. Tehnică, 1983.
- MAȘEK, VICTOR ERNEST - Estetică, Informație, Programare - antologie - București, Ed. Științifică, 1972 (pag. 28-52, 189-210).
- MERSMANN, HANS - Musik hören - Warendorf, Hans F. Menck Verlag, 1964.
- MOISESCU, TITUS - Muzica Bizantină în Evul Mediu românesc - Buc., rev. "Muzica" Nr.2/1993 (pag. 121-140).
- Pr. Prof. Dr. MOLDOVEANU, NICU - Repertoriu coral - Buc., E.I.E.M.E.O.R., 1983 (pag. 7-102).
- Idem - Cântările Sfintei Liturghii și alte ofertări bisericesti - Buc., E.I.E.M.E.O.R., 1992 (pag. 7-68).
- MOERER, JAMES A. - How Does a Computer Make Music - în rev. "Computer Music Journal", Box E, Menlo Park, CA 94025, Volume III Number 1 (pag. 32-37).
- Idem - Signal Processing Aspects of Computer Music: A Survey - în rev. "Proceedings of the IEEE", Vol.65, No.8/1977 (pag. 1100-1137).

-/-

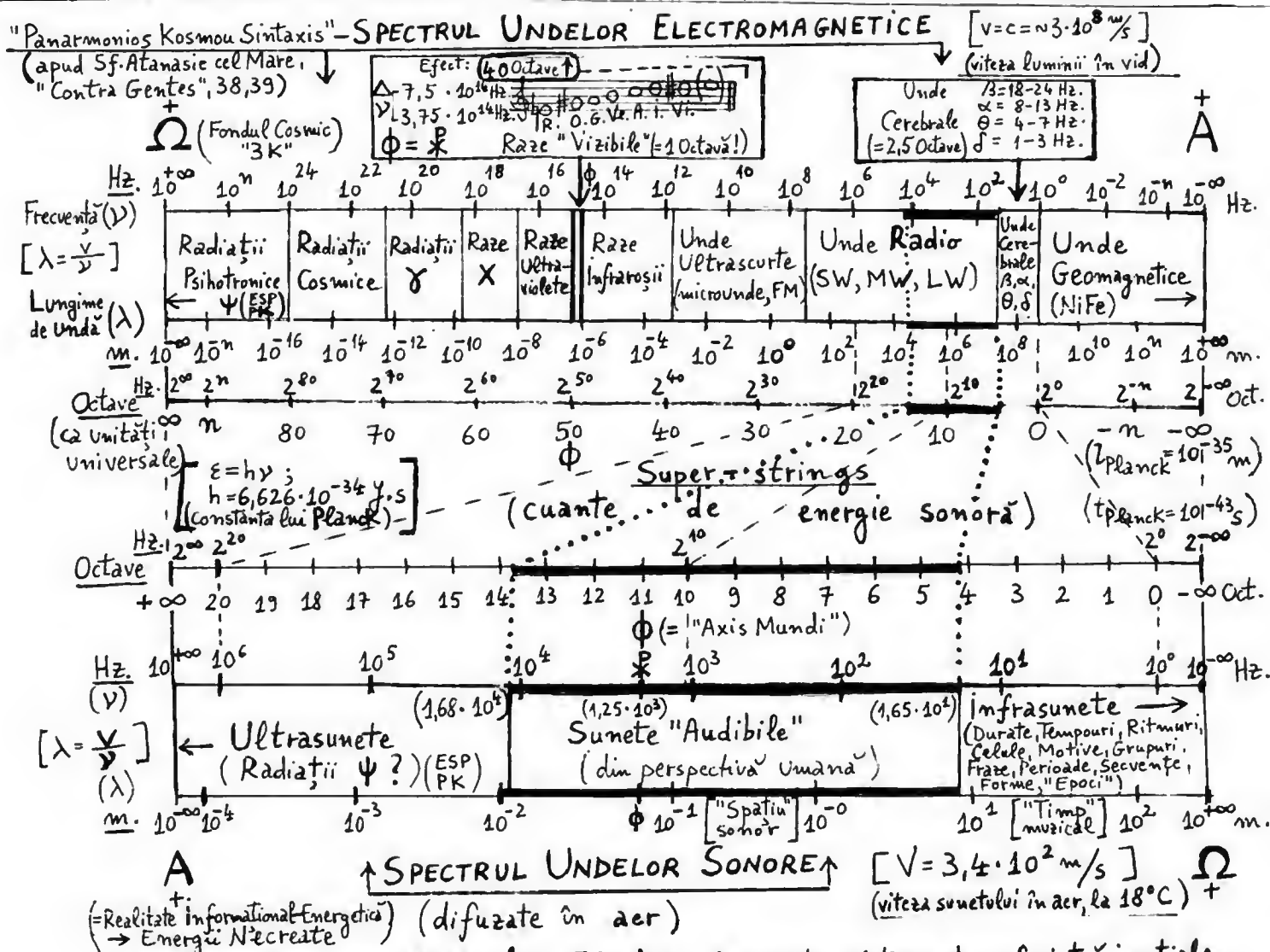


- NEGREA, MARTIAN - Tratat de armonie - Buc., Ed. Muzicală, 1958
- NICHIFOR, ȘERBAN - Anamorfosa sonoră - București, rev. "Muzica", Nr. 6/1985.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH - Götzen-Dämmerung - Leipzig, Alfred Kröner Verlag, 1919.  
Idem - Așa grăit-a Zarathustra - Buc., Edinter, 1991.
- NIȚU, GEORGE - Elemente mitologice în creația populară românească - Buc., Ed. Albatros, 1988 (pag. 82-134).
- OWENS, WILLIAM A. - Tell me a story, sing me a song... - Texas Chronicle - Austin, University of Texas Press, 1983 (pag. 235-293).
- PĂTRUȚ, ADRIAN - De la normal la paranormal - Vol. 1: Cluj-Napoca, Ed. Bacla, 1991; Vol. III: Cluj-Napoca, Ed. Sinorox, 1992.
- PERRY, ROSALIE SANDRA - Charles Ives and the American Mind - The Kent State University Press, 1974 (pag. 18-55, 72-89).
- Pr. Prof. PETRESCU I. D. - Condaoul Nașterii Domnului - Buc., Tipografia ziarului "Universul", 1940 (pag. 16-67).
- POPA, STELUȚA - Obiceiuri de iarnă - folclor muzical din repertoriul copiilor - Buc., Ed. Muzicală, 1981.
- Pr. Prof. Dr. POPESCU, DUMITRU - Teologie și Cultură - București, E.I.B.M.B.O.R., 1993 (pag. 7-72).
- POWERS, HAROLD S. - Language Models and Musical Analysis - Ann Arbor, in rev. "Ethnomusicology", Vol XXIV, No. 1/1980 (pag. 1-60).
- RĂDULESCU, SPERANȚA - Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc - Buc., Ed. Muzicală, 1984 (pag. 130-133).
- RISSET, JEAN-CLAUDE - WESSEL, DAVID U. - Exploration of Timbre by Analysis and Synthesis - în "IRCAM Report" Nr. 2/1978 (p. 26-53).
- ROBERTSON, PAT - Împărăția secretă - Virginia Beach, Christian Broadcasting Network, Inc. 1990.
- SCHRADER, BARRY - Introduction to Electro-Acoustic Music - Englewood Cliffs-New Jersey, Prentice Hall, 1982.
- SCHMEMANN, ALEXANDRE - Euharistia, Taina Împărăției - București, Ed. Anastasia, 1993.
- SCHÖFFER, NICOLAS - Teoria oglinzilor - Paris, Ed. Belfond, 1982.
- SIMENSCHY, THEOPHIL - Cultură și filosofie indiană în texte și studii - Buc., Ed. Științifică și Enciclopedică, 1978 (pag. 43-63)
- Pr. Prof. Dr. STAN, ALEXANDRU - Prof. Dr. RUS, REMUS - Istoria Religiei - București, E.I.B.M.B.O.R., 1991.
- Pr. Acad. Dr. STANILĂ, DUMITRU - Spiritualitatea Ortodoxă - Buc., E.I.B.M.B.O.R., 1981.
- Idem - Reflexii despre spiritualitatea poporului român - Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1992.

- Prof. Dr. SRAMEK, CHRISTOPH - Quo vadis, Intervall ? Zur Frage von Intervallbeziehungen zwischen Naturtonreihe und serieller Musik - Berlin, rev. "Das Orchester", Heft 10, 1991.
- STEINHARDT, NICOLAE (Monahul Nicolae Belarohia) - Jurnalul fericiirii - Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1991.
- Idem - Măruind vei dobîndi - Baia Mare, Editura Episcopiei Ortodoxe Române a Maramureşului şi Sătmărilor, 1992.
- STRANGE, ALLEN - Electronic Music - Systems, Techniques, and Controls - Wm.C.Brown Company Publishers, U.S.A., 1972.
- TATARKIEWICZ, WLADYSLAW - Istoria esteticii - Vol. I-IV - Bucureşti, Ed. Meridiane, 1978.
- Dr. TOMESCU, VASILE - Musica daeo-romana - vol. I - Bucureşti, Editura muzicală, 1978; vol. II - Buc., Ed. Muzicală, 1982.
- TUŢEA, PETRE - Între Dumnezeu şi neamul meu - Bucureşti, Fundaţia Anastasia, 1992.
- P.S. VASILE, EPISCOPUL ORADIEI - Pr. Prof. CĂLUGĂR, DUMITRU - Pr. Prof. DEHELEANU P. - Pr. Prof. RABU, DUMITRU - Carte de învăţătură creştină ortodoxă - Buc., E.D.B.M.B.O.R., 1978.
- VIERS, ANATOL - Cartea măsurilor (I) - Buc., Ed. Muzicală, 1980.
- VLAD, ROMAN - Stravinski - Bucureşti, Ed. Muzicală, 1967.
- Prof. Dr. Arh. VERONA, GHEORGHE (CURENSCHI) - Istoria arhitecturii în România - Bucureşti, Ed. Tehnică, 1981 (pag. 30-45, 166-249).
- Episcop WARE, KALLISTOS - Puterea numelui, Rugăciunea lui Iisus în spiritualitatea ortodoxă - (The Power of the Name: The Jesus Prayer in Orthodox Spirituality) - The Sisters of the Love of God, 1974, New Edition 1986, Third Impression 1991, ISBN 07283 0115X, ISSN 037-1405.
- XENAKIS, IANNIS - Musiques formelles - "La revue musicale", Paris, Ed. Richard-Masse, 1963.
- ZAMOROVSKY, VOJTECH - La început a fost Sumerul - Bucureşti, Ed. Albatros, 1981 (pag. 135-168).
- Dr. ZĂGREANU, IOAN - Electrocardiografia clinică - Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1976 (pag. 40-50).

-----.

Simopsis: **MUSICA CAELESTIS** – model holonomic al Universului ondulatoriu –

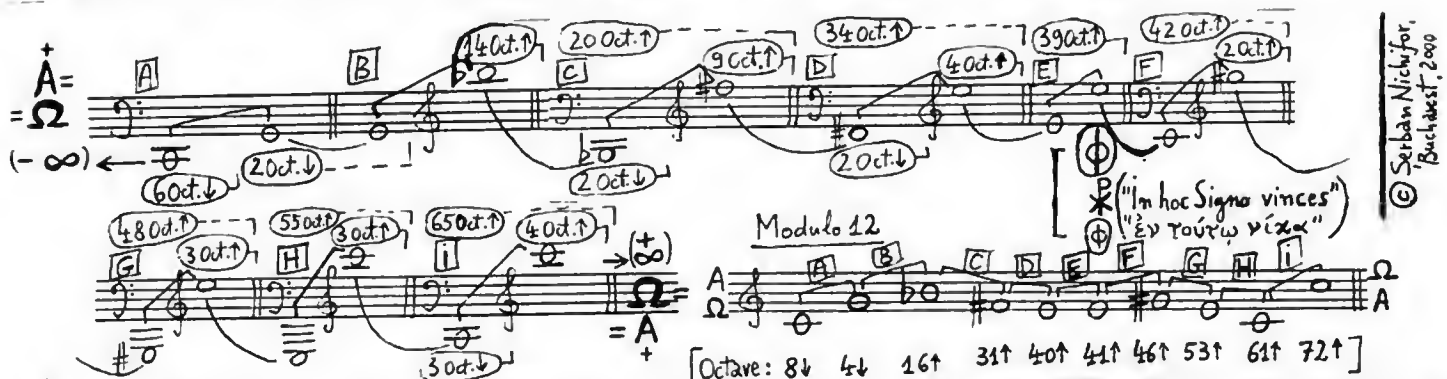


NB - Date fiind postulatele lui Einstein, în aceste sisteme de referință inerțiale este aplicabilă formula dilatării temporale:  $\Delta t = \frac{\Delta t'}{\sqrt{1 - \frac{v^2}{c^2}}}$  (ca expresie a Transfigurării, în analiza raportului  $t_{muzical}/t_{profan}$ ).

# PROIECTII ALE SPECTRULUI ELECTROMAGNETIC ÎN SPATIUL SONOR

↓ [NB: Unitatea = Octava  $\Rightarrow 2/1$ ;  $Do_1 = 1,03125 \text{ Hz}$ .]

[A] = Unde Cerebrale (1-4,5 Oct.)     [D] = Raze Infraroșii (39,54-48,4 Oct.)     [G] = Raze X (54,7-61,35 Oct.)  
 [B] = Unde Radio (4,5-24,8 Oct.)     [E] = Raze "Vizibile" (48,4-49,4 Oct.)     [H] = Radiații γ (61,35-69 Oct.)  
 [C] = Unde Ultrascurte (24,8-39,54 Oct.)     [F] = Raze Ultraviolete (49,4-54,7 Oct.)     [I] = Radiații Cosmice (69-80 Oct.)



© Serban Nichifor,  
Bucharest 2000

Valori metronomice (M.M.) ale undelor infrasonore (Hz.)  
(Conexiunea Timp + Spațiu Sonor) →

	Timp	Largo	Adagio	Andante	Moderato	Allegro	Vivace	Presto
M.M.	44,25	54,62	64,92	82,5	123,76	154,72	185,6	247,52
Hz.	0,69	0,91	1,08	1,38	2,06	2,58	3,09	4,12
Spațiu (Octave)	↓							

Spațiul sonor (3D) =  
Înălțime (ν) ×  
Amplitudine (i) ×  
Timbru (Spectru)

Spațiul sonor = 1D

Bucarest, le 2 Avril 1994

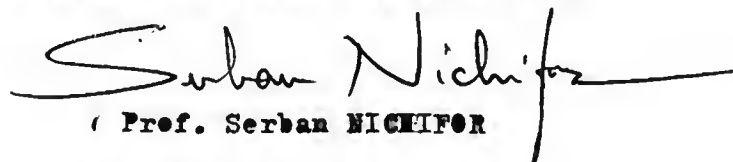
Serban NICHIFOR

Str. Principatele Unite 2

Vila II, Ap. 7

70.512 Bucarest, Roumanie

C'est avec le plus grand plaisir que je vous envoie,  
ci-joint, le résumé (synopsis) de ma thèse de doctorat  
ès musicologie: "L'ANAMORPHOSE DU SACRÉ DANS LA MUSIQUE".  
Tenant compte que vous connaissez ma activité compenistique  
et musicologique, je serais extrêmement honoré de recevoir, aussi de la  
part d'une sommité musicale comme Vous, un très court  
rapport / recommandation (2-3 phrases) pour la Commission  
de Doctorat de l'Académie de Musique de Bucarest, qui se  
réunira le 7 Mai 1994 pour analyser ma dissertation.  
En vous remerciant d'avance, je vous prie d'agréer  
l'expression de ma plus haute considération.



( Prof. Serban NICHIFOR

Compositeur

Serban NICHIFOR  
L'ANAMORPHOSE DU SACRÉ DANS LA MUSIQUE

- Thèse de Doctorat -  
(Résumé)

- PROLÉGOMÈNES
  - Introduction dans l'anamorphotique musicale - les principes généraux et leurs projections diachroniques (page 5)
- Chapitre I
  - La Musique de l'"Ancient Testament" - source des anamorphoses psalmodiques (prémises de l'art sonore dans l'espace musical hébraïque) (page 16)
  - A.) - Introduction
  - B.) - Le "Psautier" ("Sefer Tehilim") (pag. 18)
  - C.) - Le Roi David et "les groupes des musiciens" (l'organisation de la vie musicale sacrée) (page 28)
  - D.) - Éléments spécifiques d'organologie (page 32)
  - E.) - Aspects du modalisme hébraïque (page 37)
- Chapitre II
  - Projections de l'art sonore dans la perspective des documents néo-testamentaires - Synopsis (page 45)
  - A.) - Introduction (page 47)
  - B.) - Groupage thématique général des références musicologiques dans "Le Nouveau Testament" (page 47)
  - C.) - Conclusions (page 52)
- Chapitre III
  - L'Importance de la Sainte Tradition dans le processus de cristallisation de l'éthos musical chrétien dans la période patristique (page 54)
  - A.) - Introduction (page 54)
  - B.) - L'origine commune des écoles musicales chrétiennes en rapport avec la spiritualité hellénique (page 56)
  - C.) - Notions fondamentales de prosodie et de métrique latine, dans la perspective de la dimension "rythme-poétique" de la musique (page 64)
  - D.) - La musique liturgique dans l'époque patristique - fond commun, formulation, synthèses (page 90)
    - 1.) - Le modalisme chrétien (page 111)
    - 2.) - La rythmique psalmodique chrétienne (page 116)
    - 3.) - L'apparition et le développement de la sémiographie musicale chrétienne (page 120)
    - 4.) - Les formes de la musique paléochrétienne (page 125)
    - 5.) - Conclusions (page 132)
- Chapitre IV
  - Réformulations du temps, de l'espace sonore modale et des formes musicales liturgiques dans l'art sonore contemporain (page 136)
  - A.) - Les anamorphoses du temps musical - des rythmes poétiques jusqu'aux structures hétérométriques (page 136)
  - B.) - Les anamorphoses modales - perspectives "glissantes" des échelles sonores (page 145)
  - C.) - Les anamorphoses rituelles chrétiennes - la création des formes musicales liturgiques de la perspective anamorphotique de la cantonisation sonore (page 152)
- Chapitre V
  - "La Liturgie Cosmique" - repères esthétique-dogmatiques de la musique sacrée chrétienne dans l'Occident et dans l'Orient (page 171)
  - A.) - Introduction (page 171)
  - B.) - "Musica Caelestis" - la cosmogonie et "l'harmonie éternelle des sphères" (page 173)
  - C.) - Le Temps sacré et la fonction contemplative de la musique, dans la lumière des principes philocaliques de la spiritualité orthodoxe (page 184)
  - D.) - "Speculum Musicae" et l'anamorphotique du Sacré dans la musique (page 193)
- POSTFACE
  - "Opus Dei" - images archétypales et leurs projections dans la musique culte universelle et roumaine (page 210).

ACADEMIA DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

Facultatea de compoziție, muzicologie și pedagogie muzicală

Lector universitar ȘERDAN NICHIFOR

Teză de doctorat

ANAMORFOZA SACRULUI ÎN MUZICĂ

(Rezumat)

Conducător științific:

Profesor universitar Dr. VICTOR CIULEANU



ACADEMIA  
DE  
MŪZICĂ

BUCUREȘTI

Strada Știrbei Vodă nr. 33  
79551 București, sector 1  
ROMÂNIA  
Telefon: 6.14.26.10; 6.15.83.96  
Fax: 40. 6.15.83.96

C A T R E ,

Domnul (doamna) \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Vă aducem la cunoștință că în ziua de \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ orele \_\_\_\_\_, în sala Discotecii a Academiei  
de Muzică din București, va avea loc susținerea publică a  
tezei de doctorat a domnului \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ cu tema :

\_\_\_\_\_

în vederea obținerii titlului de doctor în muzicologie.

Un exemplar din teza de doctorat se află depus la  
Biblioteca Academiei de Muzică din București din strada  
Știrbei Vodă nr.33, sector 1, unde poate fi consultată.

În conformitate cu regulamentul Ministerului Învățămîntului și Științei, privind conferirea titlurilor științifice în România, vă trimitem rezumatul tezei cu rugămintea de a ne comunica în scris și în timp util aprecierile dvs. pe adresa : Academia de Muzică București - Secretariat - str. Știrbei Vodă nr.33, sector 1 și de a participa la susținerea tezei.

R E C T O R ,  
Prof.univ. Petre Lefterescu

SECRETAR ȘEF INSTITUT ,  
Laurenția Galiș

C U P R I N S

- PROLEGOMENE - Introducere în anamerfetica muzicală - principiile generale și proiecțiile lor diacronice ( pag. 1 )
- Cap. I - Muzica "Vechiului Testament" - izvoare ale anamerfexelor psaltice (premise ale artei sonore în spațiul religios ebraic) ( pag. 6 )
  - A.) Introducere ( pag. 6 )
  - B.) "Cartea Psalmilor" ( pag. 6 )
  - C.) Regele David și "cetele cîntăreților" (organizarea vieții muzicale sacre) ( pag. 7 )
  - D.) Elemente specifice de organologie ( pag. 7 )
  - E.) Aspecte ale modalismului ebraic ( pag. 7 )
- Cap. II - Proiecții ale artei sunetelor în lumina scrierilor neotestamentare - Synopsis ( pag. 8 )
  - A.) Introducere ( pag. 8 )
  - B.) Grupaj tematic general al referirilor muzicologice în "Noul Testament" ( pag. 8 )
  - C.) Concluzii ( pag. 9 )
- Cap. III - Importanța Tradiției în procesul de cristalizare a ethosului muzical creștin ( pag. 10 )
  - A.) Introducere ( pag. 10 )
  - B.) Originea comună a școlilor muzicale creștine în raport cu spiritualitatea elină ( pag. 11 )
  - C.) Noțiuni fundamentale de prezodie și metrică latină, în perspectiva dimensiunii "ritmice" a muzicii ( pag. 12 )
  - D.) Muzica bisericească în epoca patristică - fond comun, formulări, sintese ( pag. 14 )
    - 1.) Modalismul creștin ( pag. 15 )
    - 2.) Ritmica psaltică ( pag. 15 )
    - 3.) Apariția și dezvoltarea semiografiei muzicale creștine ( pag. 15 )
    - 4.) Formele muzicii paleo-creștine ( pag. 15 )
    - 5.) Concluzii ( pag. 15 )
- Cap. IV - Reformulări ale timpului, spațiului modal și formelor muzicale liturgice ( pag. 16 )
  - A.) Anamerfexele timpului muzical - de la ritmurile poetice la structuri heterometrice ( pag. 16 )
  - B.) Anamerfexe modale - perspectivele "mişcătoare" ale scărilor glisante ( pag. 17 )
  - C.) Anamerfexe rituale creștine - crearea formelor muzicale liturgice din perspectiva anamerfetică a conținutului sonor ( pag. 18 )



- Cap. V - "Liturgia Cosmică" - repere estetice-dogmatice  
ale muzicii sacre (pag. 19)
    - A.) Introducere (pag. 19 )
    - B.) "Musica Caelestis" - cosmogonia și "armonia eternă  
a sferelor" (pag. 19 )
    - C.) Timpul sacru și funcția contemplativă a muzicii,  
în lumina principiilor filocalice ale spiritualității  
ortodoxe (pag. 20 )
    - D.) "Speculum Musicae" și anamorfeticele Sacrului  
prin muzică (pag. 20 )
  - POSTFAȚA ✓ - "Opus Dei" - imagini arhetipale și proiecțiile  
lor în muzica cultă universală și românească (pag. 21 )
- .-----.

Lector univ. Șerban Nichifer

ANAMORFOZA SACRULUI ÎN MUZICĂ

- rezumatul tezei de doctorat -

Conducător științific:

Prof. univ. Dr. Victor Ciuleanu

Motto:

"Și pe cînd se ruga El, chipul feței Sale s-a făcut  
altul și îmbrăcămintea Lui albă strălucind..."  
Luca IX, 29

Prelegemene

— Etimologia greacă a termenului de "anamorfoză" sugerează, poate în moduli cel mai plastic, esența noțiunii:  $\alpha\nu\acute{\alpha}$  = întorcîndu-se în timp, revenire la, repetare, re- ;

$\mu\omicron\rho\phi\acute{\eta}$  = formă finită;  $\mu\omicron\rho\phi\omega\sigma\iota\varsigma$  = (proces de) formare;  $\alpha\nu\alpha\mu\omicron\rho\phi\acute{\omega}\omega-\acute{\omega}\varsigma\omega$  =  
= a reflecta, a regenera, a remodela;  $\alpha\nu\alpha\mu\omicron\rho\phi\omega\sigma\iota\varsigma-\epsilon\omega\varsigma$  = reflectare,

regenerare, remodelare. Anamorfoza poate fi definită deci - ca proces  
evolutiv - drept o subtilă relație (de transformare) stabilită între două  
sau mai multe structuri aparent disjuncte și bazată tocmai pe reorganizarea  
elementelor constitutive comune.

Înainte de a aborda sensurile noțiunii în arta sunetelor, vom urmări  
dezvoltarea de-a lungul timpului a acestui principiu universal, în domenii  
paralele gîndirii muzicale. Astfel, ideea de anamorfoză o găsim expusă încă din  
Antichitate, ca de pildă în teologia ebraică, ce se baza pe gîndirea cabalistică în  
demonstrarea multitudinii modalităților de exprimare a numelui lui Dumnezeu prin

permutarea literelor componente ale tetragramei  $\aleph\gamma\aleph\gamma$  (Iod-Mé-Vau-Mé),  
sau prin descompunerea hexagramei (sigiliul lui Solomon) în două  
triunghiuri semiotice, reprezentînd elementul masculin (triada 1 =  
= Spiritul) și cel feminin (triada 0 = materia). Dezvoltînd această concepție

anamorfotică,<sup>\*)</sup> cabaliștii au reușit în cele din urmă să determine configurația "arborelui sefirotic" (simbolizând "arborele vieții"), ce este alcătuit din triunghiul metafizic "Kether-Binah-Mekmah", din cel etic "Geburah-Tiphereth-Messed", din cel intelectual "Hod-Iesod-Netzah" și din elementul singular "Malkuth", reprezentând Regatul lui Dumnezeu, adică al Adamului Celest (Adam Kadmon). Aplicând această schemă conceptuală - prin intermediul fenomenologiei husserliene - în domeniul artei sunetelor (considerate ca "forță vitală" prin elementul fundamental, cosmogenic al "vibrației"), renumitul muzician român Sergiu Celibidache a creat un autentic sistem referențial de analiză și sinteză sonoră, bazat pe "reducerea" (adică esențializarea) actului artistic de la nivelul sunetului natural (alcătuit dintr-un corp fizic/material și dintr-un corp eteric/anti-material) la nivelul intermediar al sufletului, exprimat prin creația umană (nivel alcătuit dintr-un corp astral/sentimental și dintr-un corp mental/logic) și în sfârșit la nivelul eminente spiritual al Ideii Absolute, cuprinzând, într-o unire ipostatică, corpul causal al Sfintului Duh, corpul buddhic al Fiului și corpul atmic al Tatălui. De altfel, această triadă (exprimată de semioticienii contemporani prin relația Neemă/Morfemă/Fonemă) o întâlnim atât în scrierile aristotelice ( $\tau\acute{\alpha} \epsilon\nu \tau\eta \psi\upsilon\chi\eta \pi\alpha\rho\lambda\eta\mu\alpha\tau\alpha / \sigma\acute{\upsilon}\mu\beta\omicron\lambda\omicron\nu / \pi\rho\acute{\alpha}\gamma\mu\alpha\tau\alpha = \tau\acute{\alpha} \epsilon\nu \tau\eta \varphi\omega\nu\eta$ )<sup>\*\*)</sup>, cât și în opera Ferocitului Augustin (Animus=Cogitatio/Signum=Verbum/Alind aliquid=Res în accepțiunea Pater/Filius/Spiritus Sanctus), fiind sintetizată de Ogden-Richards prin triunghiul "Thought" or "Reference" / "Symbol" / "Referent".

Redus la relația binară fundamentală Sacru/profan, acest proces anamorfotic a fost ilustrat (convertind principiul "solve et coagula" al alchimistilor medievali în modernă raportare a "integrării" la "entropie") și în parapsihologia contemporană prin evidențierea subordonării continuumului material la realitatea info-energetică (manifestată prin subdomeniile bioplasmatică și fizice). În acest punct se reîntâlnește astfel în mod benefic

✓.

<sup>\*)</sup> - este elocvent faptul, că adăugând litera W / Shin (simbolizând căsătoria divină a Logosului intrupat) în tetragramă, se obține pentagrama numelui lui Iisus - Ieshovah ( $\aleph \gamma \aleph \aleph \gamma$  = Iod-Mé-Shin-Vau-Mé).

<sup>\*\*) - " $\tau\acute{\alpha} \epsilon\nu \tau\eta \psi\upsilon\chi\eta \pi\alpha\rho\lambda\eta\mu\alpha\tau\alpha$ " ("stări sufletești") / "σύνολον" = " $\tau\acute{\alpha} \epsilon\nu \tau\eta \varphi\omega\nu\eta$ " ("fonf") ("semnul" = "sunete articulate") / "πράγματα" ("lucruri")</sup>

Teologia, Arta și Știința, reconfirmând - din trei perspective aparent disjuncte - viabilitatea, perenitatea revelațiilor relatate în documentele scripturistice vetero- și neo-testamentare.

Tot în domeniul teoretic, menționăm astfel apertul lui Salomon de Caus (cel care a introdus pentru prima dată termenul de "anamorfază" în lucrarea sa "Les raisons des forces mouvantes", 1615), precum și contribuțiile importante ale lui Jean-Baptiste della Porta ("Magiae naturalis" - Napoli, 1558), Jean-François Nicéron ("La perspective ourieuse" - Paris, 1638) și ale celebrului Athanasius Kircher (în "Ars Magna lucis et umbrae in decem Libros digesta" - Roma, 1646).

Consacrată în artă inițial ca fenomen vizual, anamorfoza a fost astfel frecvent aplicată încă din Antichitate, în domeniile sculpturii și arhitecturii. În acest sens, Platon distingea - în "Sofistul" - două arte de imitație ("mimesis"), incluse în grupul oelor constructive (arhitectură, sculptură, pictură), ce se delimitau de cele expresive (bazate pe "katharsis" și alcătuind triuna "horeia" - poezie, muzică, dans). Având deoi canoane specifice (în accepțiunea inițială, termenul "kanón" fiind echivalentul în artele plastice ale termenului "nómos" / lege în muzică), cele două arte de imitație erau ilustrate prin tehnica copierii (reproducând fidel formele) și prin cea a evocării (ce transpunea formele în universul aparențelor). Pentru a remedia erorile percepției vizuale (menționate și în geometria euclidiană, Axiomele V-VII și Teoremele XLVIII și XLIX relevând faptul că "există locuri în care mărimile egale par inegale"), artiștii și arhitecții epocii își proiectau operele respectând cu rigurozitate legile perspectivelor accelerate sau încetinite, sistematizate în tratatele fundamentale ale lui Vitruviu.

Evul mediu a marcat o dezvoltare sensibilă a anamorfizei, ca formă artistică de sine stătătoare, atât prin studiile unor cercetători ai perspectivei (Salomon de Caus, Jean-Baptiste della Porta, Jean-François Nicéron, Athanasius Kircher), cât mai ales prin capodoperele maestrilor epocii, artiști ce au conferit valențe estetice unor procedee ce nu ar fi depășit altminteri nivelul primitiv al "cabinetelor magice" sau al amuzamentelor de salon, exploatând din plin imaginile fantastice, halucinante (prefigurând parcă suprarealismul) ale anamorfozelor optice, anoptice, catoptice, cilindrice, conice sau cu oglindă. Menționăm în acest sens așa-numitele "tablouri secrete" ("Vexierbild") realizate de Albrecht Dürer, Erhard Schön, Lucas Brunn, Hans Holbein, Hans Baldung, Manuel Deutsch și

Hans Burgkmair, ce utilizează tehnica anamorfozei într-o hermeneutică vizuală specifică, expresie a ideilor poetice și filozofice ale lui Sebastian Brant ("La Nef des Fols du Monde" - Paris, 1494), Erasmus din Rotterdam ("De la Bëclamation des louanges de folie" - Paris, 1520) sau Cornelius Agrippa ("De incertitudine et vanitate scientiarum et artium atque excellencia verbi Dei declamatio" - Anvers, 1530).

Patru secole mai târziu, mai precis în anul 1957, criticul francez Frances de Balmatie releva în cartea sa "Anamorphose" (Paris, 1957) o nouă relație fascinantă între anamorfotică și creația poetică, avînd perspective pierdute în infinitul metaferelor, prin imagini recognoscibile sau descoperite doar dintr-un singur punct secret și precis. În acest sens, Jean Cocteau definea, în 1961, anamorfoza drept acel "no man's land" în care se întîlneau poezia și știința, ca în labirintul din Cnossos ("Notes autour d'une anamorphose, un phénomène de réflexion" - în revista "Le Monde et la Vie", nr. 95/apr. 1961, Paris). Apărută în anul 1969, cartea lui Jurgis Baltrušaitis "Anamorphoses" (Paris, Ed. Olivier Perrin) a fost însă decisivă în reiterarea ideii anamorfotice în spectrul atât de larg al concepțiilor estetice vehiculate în cea de a doua jumătate a secolului XX. De aceea, Jurgis Baltrušaitis își continuă seria investigațiilor prin amplele sale studii intitulate "Le Miroir" (Paris, 1981) și "Formations, déformations" (Paris, 1986). Pe de altă parte, în sfera poeziei, criticul român Simion Nioc dezvoltă în volumul intitulat chiar "Anamorfoză și poetică" (Timișoara, 1988) cercetările inițiate în această nouă direcție de Frances de Balmatie.

Am avut ideea realizării unei aplicații sonore a anamorfozei elaborînd în iarna anului 1975, sub puternica impresie a cunoscutei cărți a lui Baltrušaitis, "Cvartetul de coarde "Anamorphose"\*, în care supra- și juxtapuneam unei structuri muzicale abstracte bazate însă pe un mod popular românesc, chiar melodia originală ce îmi sugerase utilizarea modului respectiv. În același timp, finalul lucrării reprezintă prefigurarea unei anamorfoze multi-media, ce se desfășoară în paralel cu cea a structurii muzicale propriu-zise: membrii "mobili" ai ansamblului (cele două voci și viola) se dispersează în sală, schimbînd perspectiva inițial bidirecțională a audienței într-una cvadrefonică. Această prețioasă experiență personală mi-a facilitat găsirea unei definiții specifice a anamorfozei sonore: două (sau mai multe) structuri muzicale aparent disjuncte pot coexista funcțional, fără a constitui

./.

\* ) - lucrare distinsă cu Premiul I la Concursul Internațional de Compoziție "Gaudeamus" din Olanda (1977).

un "colaj", dacă răspund condiției de a avea cel puțin un element constitutiv comun. Altfel exprimat, între mulțimile sonore  $A$ ,  $A'$  și  $B$ , avînd proprietățile  $A \cap B = \emptyset$  și  $A \cap A' = \emptyset$ , se poate ilustra relația de "colaj" prin  $[A \rightarrow | \leftarrow B]$  și cea de "anamorfoză" prin  $[A \longleftrightarrow A']$ .

În anul 1980, sub titlul "Applications sonores de l'idée d'anamorphose", am expus, într-una din ședințele Forumului de compoziție din cadrul Ursurilor Internaționale de Muzică Nouă de la Darmstadt (Germania), concluziile la care ajunseseam în studierea acestui fenomen muzical. De asemenea, am prezentat datele esențiale ale anamorfoticii sonore și cu ocazia conferințelor susținute, în septembrie 1982, la Universitățile Michigan din Ann Arbor și Illinois din Urbana-Champaign (S.U.A.). Ulterior, în anul 1985, am publicat în revista "Muzica" (Nr. 6) o introducere în domeniul "Anamorfozei sonore". Ideile generale cuprinse în acel eseu constituie fundamente ale prezentului studiu, în care mi-am propus să aprofundez subiectul, considerînd - într-o perspectivă lărgită - arta sunetelor drept o punte transcendentă între Sacru și profan, și insistînd în consecință asupra unor aspecte definitorii în acest sens:

- 1.) parametrii de bază ai anamorfozei sonore (în raport cu coordonatele acustice ale frecvenței, duratei, dinamicii, timbrului și spațiului);
- 2.) elemente anamorfotice generative sintetizate în muzica paleo-creștină (de la izvoarele veterotestamentare la ecumenicitatea patristică din primele 8 secole după Hristos - ecumenicitate muzicală determinată și de contribuția atît de prețioasă a Sfîntului Niceta de Remesiana în cristalizarea fondului muzical comun specific creștinismului);
- 3.) translarea tehnicilor anamorfotice din muzica paleo-creștină în creația contemporană universală și românească, reliefînd tocmai continuitatea procesului (inclusiv în etapa "post-modernismului" actual, cu aplicații și la creația proprie).

x  
x      x

1 — Primul capitol analizează premisele anamorfozelor psalmedice  
în spațiul ebraic original. Astfel, numeroasele referiri  
vetereotestamentare la multiplele semnificații spirituale ale  
artefi sunetelor în contextul atât de bogat al vieții religioase  
a poporului israelit indică totuși importanța deosebită acordată  
muzicii, ca factor transcendentă (catalizator al Revelației  
supranaturale), ca punte între Sacru și profan.

Reșcitarea versetelor Terei printr-o intenare quasi-muzicală,  
a foliantelor Talmudului printr-o melodică arhaică, a rugăciunilor  
prin cântec se reliefează ca procedee curente în practica religioasă  
mosaică. Totodată, în domeniul instrumental se remarcă funcția precisă  
a semnalelor sonore în transmiterea unor mesaje specifice (de natură  
cultică sau profană) adresate întregii comunități - ca de pildă  
motivul "trîmbițelor de argint", ca este frecvent consemnat, fiind  
prelucrat și în documentele neotestamentare (Apoc. VIII, 2, etc.).  
Totuși, esența vechii muzici ebraice era de natură vocală, cantorială  
(aspect caracteristic și artei sinagogale a zilelor noastre), în  
acest sens elevente fiind cântările unor importante personalități  
Biblice, ca Moiss (Gen.V), Deut.XXXII), Debera și Barac (Jud. V),  
Ana (I Regi II), Mardoheu (Est.X), Iov (Iov), Avacum (Avoc.III),  
Tebit (Teb.XIII), Iudita (Idt.XVI), Ieremia ("Plîngerile"),  
Solomon ("Sfîntarea cîntărilor"), Isaia ("Slava Domnului"-Is.VI,3; XII;  
XXV;XXVI) și - nu în ultimul rînd - David (II Regi XXII; I Par.XVII),  
cel ce este și autorul majorității psalmilor incluși în "Sefer  
Tehilim" ("Psaltirea") - această minunată carte avînd o importanță  
primordială în procesul cristalinării muzicii de cult sub aspect  
semantic (în sens latreutic, așa cum demonstrează și termenul "halalulah")  
și musicologic (prin introducerea unor termeni de specialitate, ca de  
pildă "lamnașeah"=maestru de cîntări; "bineghinet"=instrument cordofon;



"el-hanechileth"=cîntare cu acompaniament de flaut; "al-alamet"=vece înaltă, feminină; "al-hagominit"=vece gravă, masculină, la octava inferioară; "sela"=interval, sau interludiu, sau înălțare a vocii-ecofenis, sau cadență finală).

Integrați și în serviciul divin creștin, psalmii au exercitat o pregnantă influență în sfera culturii muzicale; astfel, prelecții anamerfotice psaltice pot fi semnalate atât în domeniul felclerului (inclusiv în creațiile populare românești - în special în celinde, ce au tangențe cu psalmii mesianici), cît și în cel al muzicii culte (de la metetele, "salmi concertati" și "anthem"-urile renaștentiste pînă la importante lucrări moderne și contemporane, ca "Simfonia Psalmilor" de Stravinski, "Psalmi Davida" de Penderecki, opera "Tena" de Anatol Vieru, sau cei "Șapte Psalmi" de Nicolae Brînduș).

Personalitatea regelui David s-a manifestat în arta sunetelor nu numai în domeniile creației și interpretării (ca "dulcele cîntăreț din Israel"-III Regi XXIII, 1; cel ce "luînd harpa, cînta și lui Saul îi era mai ușor..."-II Regi XVI, 23), ci și în cel instituțional, prin fixarea principalelor norme ale muzicii sacre ebraice (inclusiv prin elaborarea statutului profesional al leviților și al celor ce formau "cetele cîntăreților" - așa cum se menționează deseori în cărțile III Regi și II Paralipomena)). În legătură cu acest aspect, analiza organologică evidențiază dezvoltarea specifică a celor patru mari familii de instrumente muzicale (de natură idiofonă, membranofonă, aerofonă și cordefonă). O altă coordonată fundamentală este reprezentată de sistemul modal caracteristic, ce includea numeroase scări pentatoniche (și pre-pentatonice) anahemitenice, pentacordice, hexacordice și heptacordice cromatiche, determinînd și apariția unor formule/motive proprii diferitelor figuri (Rut, Iov, Tefilla, profeții) sau circumstanțe biblice (sentințele, plîngerile, cîntecul înalt, etc.). În acest sens, subliniem faptul că toate mutațiile de factură melodică, ritmică (de sorginte presedieică) și modală - ce au intervenit în condițiile specifice Diasporei - ilustrează un proces de tip anamerfotic,



marcând proiectarea elementelor constitutive în imagini sonore aparent deosebite (aşa cum transpune şi dintr-o serie de exemple muzicale - incluse în text -, se redau versiunile unei vechi teme din Pentateuh, utilizate în cadrul comunităţilor Ashkenazi şi Sefardi din Bokhara, Persia, Siria, Maroc, Gibraltar, Italia, Germania şi Polonia)). În încheierea capitolului se fac câteva scurte adnotări legate de semiografia musicală ebraică, arătându-se că notaţia neumatică era foarte asemănătoare celei paleo-cristine (ceea ce demonstrează o dată în plus continuitatea iudeo-cristină şi în planul muzicii). Ca şi notaţia, cântarea era ecfeneţică, psalmii fiind cântaţi printr-o declamaţie musicală apropiată cântului, desfăşurată pe un ritm liber, determinat de accentele textului (acest tip de recitativ era numit în ebraică "shema" - de la verbul "shar" = a tăia, a diviza sunetele, a modula şi - prin extensie - a cânta cu acompaniament instrumental)). În concluzie, putem afirma că prin caracterul eminent sintetic al muzicii ebraice antice, aceasta şi-a demonstrat în timp universalitatea, dar şi specificitatea, relevată la nivelul creaţiei muzicale prin originalitatea modalităţilor de articulare a limbajului sonor, de arcuire a motivelor într-un discurs complex şi de o profundă, de o tulburătoare expresivitate.

II — Începând cu capitolul al II-lea - intitulat "Proiecţii ale artei sunetelor în lumina scrierilor neotestamentare" - pătrundem în sfera propriu-zisă a anamorfeticii muzicii creştine. Având un caracter introductiv, acest capitol (conceput în spiritul aserţiunii augustiniene "Novum Testamentum in vetere latet, Vetus Testamentum in novo patet") este structurat în trei secţiuni, reprezentând:

- A.) o demonstraţie a continuităţii specificaţiilor muzicologice din documentele vetere- în cele neo-testamentare;
- B.) un grupaj tematic general al referirilor muzicale în

#### Noul Testament

- α) dimensiuni soteriologice ale artei sunetelor  
(consemnări în Evangheliile sinoptice) -

1.) Cântările Buna Vestire (Cavriil - Lc.I,28; Elisabeta - Lc.I,42; Sfânta Maria - Lc.I,46-55; Zaharia - Lc.I,68-79);

- 2.) Cântarea fingerilor la Nașterea Mântuitorului (Lc.II,13-14);
- 3.) Cântarea lui Sfmeon (Lc.III, 23-35);
- 4.) Predica de pe munte - fragmentul despre milestenie, în sens alegoric (Mt. VI, 2);
- 5.) Cântările Apostolilor după instituirea Sfintei Euharistii (Mt. XXVI, 30);

6.) Invoacă Mântuitorului pe Sfinta Cruce (Mt.XXVII,46);

- β) dimensiuni eshatologice ale artei sunetelor  
(consemnări în Apocalipsa Sf. Ioan Teologul) -

- 1.) Lauda Mielului cu cântări cerești (Ap. V, 8-14);
- 2.) Șapte fingeri cu șapte trâmbițe (Ap. VIII,6-13);
- 3.) Cântarea celor răscumparați (Ap. XIV,1-3);
- 4.) Cântările Biruitorilor fiarei (Ap. XV,1-4);
- 5.) Cântarea despre căderea Babilonului (Ap. XVIII,22);
- 6.) Cântările Noului Ierusalim (Ap. XXI,26);

- γ) dimensiuni liturgice ale artei sunetelor  
(importanța cântărilor în scrierile apostolice) -

(F.A.XVI,25; I Cor.XIV,7-8 și 26; Ef.V,19-20; Col.III,16; Ebr.III,11-12; Iac.V,13)

- G.) concluzii asupra fenomenului cristalinării datelor stilistice  
definitorii în muzica creștină, conform normelor sintetizate

de scriitorii patristici Clement Alexandrinul ("Stromate"V), Sf.Niceta de Remesiana ("De Psalmodiae bene"), Fer.Augustin ("De Musica"VI,6,17), Boethius ("De institutione musica"I,1), Cassiodorus ("Expositio in Psalterium" ICVIII, "Variae epistolae" IX, scrisoarea 21 și II, scrisoarea 40), Isidor de Sevilla ("Etymologiae" I,1), că și în canoanele 15 laodicee și 75 ec.

Rezumind, putem decela următoarele trăsături generale ale muzicii paleo-creștine, așa cum apar ele expuse în Noul Testament și în textele patristice:

- a) importanța excepțională acordată artei sunetelor în cadrul Sfintei Liturghii, ce utiliza în special muzica vocală (în acest sens, Eusebiu de Cesareea scria că "fi lăudăm pe Domnul pe un psalterion viu... Năsterea noastră este întregul trup al nostru...");

-b) promovarea frumuseții spirituale, eminentemente auster, chiar ascetic, prin eliminarea oricăror factori ce ar fi putut exercita influențe decadente (ca de pildă melodurile intense ornamentate și cele enarmonice, ritmurile păgâne asimetrice și instrumentele muzicale);

-c) generată dintr-un modalism diatonic și dintr-o ritmică simetrică și uniformă (dedusă din alternanțele armonice ale accentelor poetice), melodica era simplă ("cantus simplex" / "sintomen melos") și era mai accesibilă, utilizând texte în limba greacă (inclusiv în liturgia romană, până în secolul al III-lea);

-d) textura sonoră era omofonă, iar formele muzicale (sintetizate din surse diferite, de la litanile păgâne la cântul psaltic și responsorial ebraic) se reduceau la imnuri, psalmi și antifone.

III — În continuarea acestor investigații, capitolul al III-lea tratează în detaliu raportul anamorfic Orient/Occident în evoluția artei sunetelor în primele 8 secole după Hristos, ce marchează epoca patristică - această perioadă de maximă importanță în procesul de edificare a Sfintei Tradiții în domeniul muzicii creștine. Dimensiunea temporală (strâns legată de cea spațială) a percepției muzicale este o coordonată esențială a acelui raport aparent disjunct. Astfel, dacă Orientul - fidel tehnicilor monodice - și-a desfășurat forța creatoare și în universul micro-intervalelor sonore (deci, în micro-cosmosul muzicii) implicând proiecții formale atemporale de tipul "parlando rubato", Occidentul a dezvoltat cu precădere verticalitatea "giusto" a artei sunetelor (macro-cosmosul muzicii) prin numeroase procedee de suprapunere, ce au evoluat de la polifonie la politempie structurală, de la "organum" la armonia atonală și aleatorismul "avangardei" secolului XX. Gîndirea muzicală eminentemente deterministă, carteziană, catafatică a Occidentului pare să nu aibă nici o legătură cu visionea mistică, inefabilă, apofatică a Orientului. Și totuși,

"rubate"-ul oriental și "giuste"-ul occidental nu se exclud reciproc ci se completează în mod fertil în prodigiosul, în miraculosul spațiu mioritic al culturii muzicale daco-romane. În acest sens, spiritualitatea românească ne oferă exemplul unic al unei sinteze "de facto" între Răsărit și Apus.

Abordând raportul Orient/Occident în perioada patristică, teza ilustrează (inclusiv prin numeroase exemple muzicale) înzestrările, punctele de sincronică, dar și diferențierile formale specifice ce au impus dezvoltări paralele și totuși convergente în finalitatea lor spirituală. Etapele acestui excurs demarchează deci următoarele momente: originea comună a școlilor muzicale creștine din Răsăritul și Apusul Europei (cu un accent pe muzica antichității greco-romane), muzica bisericească în primele opt veacuri (fondul comun, formulări, proiectii) și, evident, concluziile necesare.

Referitor la originea formelor muzicale creștine, sînt precizate elementele de sorginte ebraică (cîntul psalmedic, cel antifonic) și hăinică (litaniile, îmjurile grecești) ce alcătuiesc un veritabil fond comun al Orientului și Occidentului european. În cadrul acestui complex fenomen de sinteză - implicînd și dimensiunile modale și metro-ritmice -, un rol determinant l-a avut, desigur, și puternica influență a culturii muzicale greco-romane.

Astfel, în subcapitolul "Originea comună a școlilor muzicale creștine în raport cu spiritualitatea elină" sînt reliefate în special elementele constitutive de natură modală, evidențindu-se o serie de date specifice legate de materialul gener ("peri ftegen" - împărțirea dis-diapasonului în patru tetracerduri - "hyperboleon", "dyaseugmenon", "meson" și "hypaten" - cuplate prin sunete "synaphé" și prin intervalul "diasouris"), de diastematică ("peri diastimaton" - clasificarea intervalelor în simfonice/diafonice, precum și - după potențialul de impulsie melodică - în emefone/simfone/emmeles), de teoria sistemelor ("peri sistimaton" - constituirea scărilor muzicale în cadrul tetracerdului, pentacerdului și ectocerdului),

de genurile musicale ("peri ghenon" - determinate de tetracordurile diatonice, cromatic sau enarmenice), de scările modale ("peri tonon" - incluzând cele șapte moduri diatonice, precum și variantele lor cromatic și enarmenice)), de modulație ("peri metabelon" - determinând schimbarea genului, modului, sistemului sau a ethosului - în cadrul fenomenului "metabalon", ca și în construcția modală, un rol deosebit avându-l așa-numitul procedeu "trochos", preluat și în muzica bizantină).

---

Urmatorul subcapitol - "Noțiuni fundamentale de prosodie și metrică latină în perspectiva dimensiunii <<ritmo poetice>> a muzicii" - analizează aspectele legate de corelația vers-ritm musical în conformitate cu principiile aplicate în poezia antică greco-romană, ce lua în considerație durata diferită a silabelor ce compuneau piciorarele (pediile) și metrii (catalectici și acatalectici) - spre deosebire de versificația clasică a poeziei moderne, basată pe măsuri cu număr fix de silabe având aceeași durată dar intensități diferite. În acest sens, este important de menționat faptul că înlocuirea principiului duratei cu cel al intensității silabelor este atribuită Sf. Nifon Sirul (306-373), marcând și în acest plan o contribuție esențială a spiritualității patristice în evoluția culturii. Revenind la sistemul ritmo poetic greco-latin, teza ilustrează și prin numeroase exemple principalele structuri ritmice bisilabice (piricul, troheul/horeul, iambul, spendeul) și trisilabice simple (tribrahul, dactilul, anapestul, amfibrahul, creticul, bahicul, antibahicul, molusul), tetrasilabice compuse (proceleusmaticul, peoniemi I-IV, ionicul major, ionicul minor, heriambul, antispastul, diambul, ditroheul, epitrit I-IV, dispendeul), precum și combinațiile în forme superioare: hexametru (dactilic, spendalic, incluzând și cezuri de tip "pentimimera", "trimimera", "efsimimera" și "bucolic"), pentametru (inclusiv în forma emistihului pentametric), distihul elegiac (ce asociază hexametru cu pentametru) și versurile legedice (dezvoltate în baza unor formule ritmice mixte, ca de pildă "Adonius", "Aristophanios", "Glyconius",

"Pherecratus", "Saphicus minor/maior", "Alcaicus decasyllabus/hendecasyllabus", "Asclepiadeus minor/maior", "Archilechius minor/maior", "Alcaicus enneasyllabus", "Iambicus senarius/quaternarius", "Elegiambicus", "Iambelegiacus", "Iambicus septenarius/eptenarius", "Trochaicus septenarius/eptenarius", etc.). În finalul acestui subcapitol sînt reliefate rezenanțele directe ale răsunurilor antice greco-latine în felclorul românesc, marcînd și în acest domeniu continuitatea spiritualității noastre multi-milenare (exemplele oferite fiind extrase din studiul "Le vers populaire roumain chanté" de Constantin Brăilescu); de asemenea, este evidențiat și procesul universal al translației ritmice - din zona metricii poetice în cea a metricii muzicale -, ce a determinat evoluția în timp a structurilor formale, de la cele numite "de Lied" (monopartite, bipartite - simplă, cu mică repriză, dublă, compusă -, tripartite - simplă, simplă concentrată, compusă -, și tripentapartite - simplă și compusă) la unitățile superioare ale muzicii simfonice, vocal-simfonice și ale genului liric. Producerea acestui amplu fenomen, atît de fertil pentru creația muzicală în general, se datorează în primul rînd tradiției creștine, ce a preluat - și a reformulat, într-un autentic proces anamorfotic - elementele pozitive ale culturii antice greco-romane, prin contribuțiile providențiale ale marilor personalități ecleziastice ce au activat în epoca patristică.

Înainte însă de a cerceta elementele definitorii ale muzicii în primele epoci creștine aducem unele necesare precizări referitoare la primele limbi de cult ale Bisericii:

- a.) apărut în mediul masonic, creștinismul a folosit ab origine limba, ritul și cărțile ebraice - slujbele reducîndu-se la lecturi din Tora (Vechiul Testament), ce alternau cu cîntări de psalmi și imnuri;

- b.) prodigioasa activitate misionară a Sfinților Apostoli "printre neamuri" (adică în lumea păgînă a Imperiului Roman, ce era însă intens elenizată) a determinat utilizarea exclusivă a limbii grecești în



cultul creștin, deoarece "Septuaginta" (traducerea în elină a scrierilor vechi-testamentare)) exista încă din secolul III înainte de Hristos, iar "Noul Testament" (cu excepția "Evangeliei după Matei", formulate inițial în aramaică - adică în dialectul siri-chaldaic) era scris direct în grecește; astfel, până la începutul secolului V, când a apărut "Vulgata" (traducerea în latină realizată de Sf. Ieronim între anii 380-405, ce a fost adoptată până la sfârșitul secolului VII de întregul Apus), elina era în mod sigur limba de cult și în Occident (de altfel, missa romano-catolică păstrează încă unele cântări în grecește, ca de pildă "Kyrie eleison", "Aghas e Theos", "Doxa en hypsistis Thee", "Dexa Patri", "O Annes tu Theu" ș.a.); pe de altă parte, se remarcă și utilizarea limbii latine în unele vechi cântări bizantine (de exemplu, în aclamația "Hristos deus Vester kounsérvet imperiũm vestrũm per mũltos annos et mœnos!");

- c.) poporul român a folosit - încă de la încreștinarea sa în secolul I, până în anul 1863 - elina ca limbă de cult, inițial în paralel cu latina populară și ulterior, evident, cu româna (utilizarea slavenei, începând din secolul al XI-lea, fiind o experiență conjuncturală, circumstanțială și total nefuncțională într-un mediu emanamente latin; de aceea, decretul emis de Cuza Vodă în anul 1863 stabilea limba română ca unică limbă de cult în cadrul Bisericii Ortodoxe Române)).

Apariția și dezvoltarea plenară a creștinismului a determinat o autentică regenerare spirituală, ce s-a transmis și în arta sunetelor printr-o benefică purificare a limbajului muzical de toate elementele păgâne, considerate incompatibile cu etheul bisericesc. Astfel, în admirabilul context al ecumenismului patristic din secolele IV-V, au activat și o serie de mari personalități ecclesiastice ce și-au adus o prețioasă contribuție în opera de cristalizare a trăsăturilor generale specifice muzicii de cult creștine. Menționăm în acest sens pe

Sfinții Părinți Efrem Sirul (aprox. 306-373, supranumit "chitara Sfințului Duk", reformater al ritmicii bizantine după sistemul intensității silabice, autor de "Memre"/"Cuvântări metrice" și "Madrage"/"Imne cantabile" - canonice în Biserica Siriană -, ce erau concepute prin îmbinarea originală a structurilor psalmedice și responsoriale),  
Niceta de Remesiana (aprox. 335-414, român de origine, autor al Binecunescutului imn "Te Deum laudamus", precum și al tratatelor liturgico-musicale "De Psalmodiae bene" și "De vigiliis serverum Dei")  
și Antonie de Mediolanum (aprox. 339-397, autor al cântărilor "Aeternae rerum Conditor", "Deus creator omnium", "Jam surgit hora tertia", "Intende qui regis Israël", "Aeterna Christi munera", precum și creator al unui rit liturgic specific, implicând și introducerea unor teme musicale de sarginte populară în cadrul repertoriului bisericesc).

Tesa tratează detaliat - ilustrând și prin numeroase exemple musicale și tabele sinoptice - acest complex proces anamorfotic de cristalizare a limbajului musical creștin în epoca patristică, reliefând mutațiile specifice ce au intervenit în domeniile modalismului (prin translarea diferențiată a modurilor antice grecești în "ectech"-urile Bizantine, incluzând genurile diatonie, cromatic și enarmenic, precum și în sistemul "cantus planus"-ului gregorian, eminent diatonie), ritmicii (prin schimbarea perspectivei agogice a silabelor într-una ce exploatează potențialul lor dinamic - evident, cu soluții ritmopoetice distincte în greaca liturgică orientală și în latina de cult occidentală), semnigrafiei (prin adaptarea notației neumatice - de sarginte ebraică - la orizontalitatea texturii sonore orientale și, respectiv, la verticalitatea celei apusene) și a formelor (prin sintetizarea unor structuri musicale proprii formularelor liturgice ortodoxe și romano-catolice)).

Concluziile acestui amplu capitol evidențiază: (1) importanța majoră a speciei patristice în cristalizarea fondului comun, a normelor generale ale muzicii Bisericești; (2) caracterul formal al diferențelor stilistice



(ca expresie a unui proces anamerfetic inițiat - în baza fondului comun menționat anterior - în cea de a treia perioadă patristică și intensificat după Marea Schismă din anul 1054); (3) ideea primordială a caracterului eminent revelat (inspirat) al musicii creștine, ce reflectă - în formele ei autentice - tocmai structura unitară, sacră, universală și evantelică a Bisericii, ca instituție divine-umană.

IV — În consecință, dată fiind - în lumina eternului principiu "unitas in pluralitate" (apud Cusanus) - universalitatea normelor musicale patristice, în capitolul al IV-lea ("Reformulări ale timpului, spațiului modal și formelor musicale liturgice") sînt investigate o serie de modalități de proiectare (reformulare) anamerfetică a acelor precepte perene în perspectiva actuală a artei sunetelor, impunînd - într-un spațiu morfologic (și implicit estetic) tridimensional - anumite sisteme generative specifice.

-1.) Astfel, primul subcapitol ("Anamerfesele timpului muzical - de la ritmurile poetice la structuri heterometrice") ilustrează principalele tehnici de prelucrare metro-ritmică aplicate - demonstrativ - unui arhetip ritmic (UUU- = poem IV) dedus din configurația prezodică a unor nume proprii Biblice (Melchisedec, Ierusalim, Chenisarét, Harnaghedón, etc.) Acest motiv ritmic universal (present în sfîntările bizantine, ambrosiene, gregoriene, în muzica folclorică - inclusiv în cea românească - și, bineînțeles, în cea cultă) este în continuare tratat conform mijloacelor de prelucrare specifice travaliului compenistic tradițional și contemporan, incluzînd:

- A)- soluții de factură modulaterie - a) prin mutații ritmice simple (recurențe, diminuări, augmentări cu și fără valori adăugate);
- b) prin tehnici anamerfetice-matematice (inclusiuni, intersecții, reuniuni, diferențe, diferențe simetrice, complementarități, dispersări, defasări progresive, fluctuații de tempo, politempie structurală);

[A] - recurența nu este aplicabilă palindromelor ritmice, adică formulelor non-retrogradabile derivate din structuri lingvistice de tip "chiasmus", ca de pildă:

"NÎΨON ANOMH̄MATA M̄H M̄ONAN OΨIN" sau  $\begin{matrix} \text{"VITA HOMINIS"} \\ \text{"HOMINIS VITA"} \end{matrix}$

("șterge nelegiuirile, nu doar te prive!")

-B)- procedee de natură repetitivă-a) liniare (obstinate);

-b) imitativ-polifonic (canenul, invențiunea, fuga, precum și unele tehnici moderne, ca proiecțiile poli- și hetero-metrice).

Exemplele musicale incluse în textul acestui subcapitol relevă tocmai identitatea în micre-structură a unor procese sonore aparent disjuncte din punct de vedere macro-structural, definind și în domeniul ritmicii (inclusiv a celei Bisericești) specificitatea relațiilor sonore anamerfetice.

-2.) Cel de-al doilea subcapitol ("Anamerfaze modale - perspectivele <mişcătoare> ale scriilor glisante") descrie un procedeu anamerfetic înedit, dedus din configurația "corpului armonic" al sistemului modal elin, bazat pe sunetele fixe ("estetes") ce încadrează cele 2 trenseans tetracordice constitutive (T1 și T2) distanțate printr-un interval "diaseuxis" ( $\Delta$ ) de secundă mare. Acest nou procedeu implică decalarea progresivă a trensenului T2 (reprezentat printr-un interval infraoctavian) din poziția de unison față de trensenul T1 (format din același interval ca și T2) până la un interval diaseuxis ( $\Delta$ ), ce poate lua diferite valori în cadrul unei octave - fie în poziție "statică", fie în mod "dinamic", într-o evoluție permanentă.

$$\begin{array}{c} \overline{T2} \leftarrow \sim \Delta (<12 \text{ st.}) \rightarrow \overline{T2} \\ \overline{T1} \end{array} \quad \begin{array}{l} T1 = T2 \\ T1 \text{ și } T2 < 12 \text{ st.} \end{array}$$

Studiul propune sistematizarea acestui proces generativ printr-o matrice determinată de ordonata "speciilor" și abscisa "pozițiilor" modale.

Multiplicate conform principiului "trekes" (implicând conectarea prin

"sinaphé" = sunet comun, sau prin "diazexis" = interval despărțitor),  
scările rezultate pot genera la rândul lor macro-meduri complexe,  
intr-o perspectivă superoctaviană. Totodată, distanțele dintre  
sunetele fixe ("estotes") pot fi ocupate prin sunete mobile ("metabeles"),  
aleluind micro-meduri (temperate sau netemperate) în cadrul fiecărui  
tremsem. Explorând și alte combinații posibile (de pildă, prin mixarea  
unor tremseme cu structuri diferite, nesimetrice; de asemenea,  
prin prefigurarea unor macro-meduri rezultate din translări pe traiecte  
rectilinii, curbe sau "în zig-zag") etc.) se pot obține nenumerate  
scări modale evaluante, cu structuri diatonice, cromatiche sau enarmonice  
(temperat sau netemperat microtonale), a căror dinamică sugerează acea  
infinită, transcendentă "scară a scărilor" descrisă și de marele  
mistic creștin Ioan Klimax (aprox. 580-650).

-3.) Intitulat "Anamorfese rituale creștine - crearea formelor muzicale  
liturgice din perspectiva anamorfetice a contenizării sonore",  
cel de-al treilea subcapitol analizează modalitățile de aplicare  
muzicală (prin "compunerea unei cântări cu ajutorul unor fragmente  
melodice din alte cântări" - apud Prof.univ.Br.Victor Ciuleanu,  
"Melodica Bizantină") ale acestui procedeu utilizat de asemenea în  
artele plastice paleo-creștine (minunatele mosaicuri - de sorginte ebraică -  
numite și "pavimentum", incluzând patru structuri fundamentale: "sectile",  
"tessellatum", "verminulatum" și "sculpturatum") și în literatura  
patristică (prin genul numit "ἐντυπῶν", ilustrat prin "Contenul nupțial"  
de Ausone-369, "Istoria Vechiului și Noului Testament" de Proba  
Falconia - sec. IV și "Viața lui Iisus Hristos" de Aelia Eudoxia - sec.V),  
dar și prin lucrări elaborate în perioada manierismului literar al  
secolului XVIII, ca de pildă "Gente christianus" de Raoul Fournier-1644  
sau "Gente in christogeniam" de Daniel-Georg Werhef - 1657 .

În domeniul artei sunetelor se disting (sub raportul nivelului formal la care acționează) micro- și macro-contențieri, ce pot fi (după gradul diferențiat de control în determinarea reliefului melodic) libere sau stricte; totodată, din punctul de vedere al perspectivei de dezvoltare a materialului sonor, se diferențiază formele orientate spre orizontalitatea discursului sonor (de pildă, în muzica liturgică orientală) de cele predestinate unor elaborări verticale (ca în arta de cult occidentală)). Textul tezei include în acest sens mai multe exemple muzicale extrase din cîntări bizantine ("Stihavna" de A. Pann) și gregoriene (secvența "Dies irae"), precum și din creația cultă ("Musette" de J.S.Bach, oratoriul "Dies irae" de K. Penderecki, "HΞHXIAI", cantata "Început 2050" și "Oratoriul Ecumenic" de Ș. Nichifor).

V- Dedicat cercetării reperelor estetice-dogmatice ale muzicii sacre în general și ale celei ortodoxe în special, capitolul al V-lea ("Liturgia cosmică") este structurat în patru secțiuni.

-1.) Avînd un caracter introductiv, prima secțiune expune o serie de principii dogmatice generale legate de ideea "creștinismului cosmic" (apud Hans Urs von Balthasar și Mircea Eliade), ilustrată și prin forma arhetipală a "crucii înscrise în cer", ce generează - prin proiecție anamorfetică - sistemele specifice muzicii (ca fenomen tridimensional), definind structurile de natură intențională (tono-medală), temperală (metre-ritmică) și spațială (topologică, acusmatică).

-2.) Propunînd imaginea unui "model cosmo-fonic generator", tema celei de a doua secțiuni "«Musica Caelentis»-cosmogonia și «armonia eternă a sferelor»") permite abordarea fenomenologică a unor zone interdisciplinare, situate la confluența musicologiei și teologiei (ca de pildă descrierea proiecțiilor anamorfetice ale percepției Timpului Sacru - sinonimul "χρόνος πρῶτος"-ului elin - în religiile

naturale, în monoteismul iudaic și în cel creștin) și reliefând caracterul eminamente transcendental, apofatic al artei sunetelor ;

În demonstrarea acestei idei esențiale, teza include de asemenea numeroase citate din "Maḡavad-gītā" hindusă, din operele unor mari filosofi ai antichității eline, din "Pentateuh"-ul mozaic, din "Noul Testament" creștin, precum și din scrierile Sfinților Părinți ai Bisericii - cu rezonanțe în teologia apuseană secolastică și modernă, ca de pildă în lucrările Per. Josefmaría Escrivá de Balaguer, referitoare la calea catafatică a rațiunii transcendente.

-3.) Cea de a treia secțiune ("Ținutul sacru și funcția contemplativă a muzicii în lumina principiilor filocalice ale spiritualității ortodoxe") dezvoltă principiul apofatismului răsăritean în planul muzicii, relevând analogiile dintre trăirea mistică (proprie teologiei negative) și cea artistică (ca act cu valențe eminamente latreutice), în conformitate cu scrierile unor mari gînditori creștini ortodocși, legate de calea apofatică a trăirii duhovnicești și de cunoașterea isihastă a energiei necreate, iradiate de insondabila Ființă dumnezeiască: Eionisie Pseudo-Areopagitul, Sf. Grigorie Palamas, Nichifor Menahul, Sf. Maxim Mărturisitorul, Mac Henescu, Mircea Eliade și Pr. Acad. Dumitru Stăniloae.

-4.) Sub genericul "Speculum Musicae și anamorfeticele Sacrului prin sunet", cea de a patra secțiune are un rel concludent, evidențiind funcțiile primordiale ale artei sunetelor în raport cu Sacrul (în sens soteriologic și latreutic) și în raport cu oamenii, cu "profanii" (în sens mistagogic, inițiativ) - subsumate cunoașterii apofatice a "sferei armonice", ca formă a "energilor sonore necreate" ce iradiază din ființa divină (inecognoscibilă), după arhetipul Sfintei Cruci (sau "axis mundi"). Subliniind importanța pnevmatologică (așez. Pr. Prof. Dr. Dumitru Popescu) a culturii și a muzicii (ca expresie a hiperteismului, a idealului de îndumnezeire a omului) în perena relație dintre național și universal, textul tezei reliefează - și în

acest cadru general - valoarea unică a spiritualității românești  
multi-milenare, marele adevăr inefabil și inestimabil "sinteză  
între Orient și Occident, ce iese în molasul românesc în mod accentuat  
în relief" (Dumitru Stănilăscu).

— Tema se încheie printr-o Postfață "«Opus Dei» - imagini arhetipale  
și proiectiile lor în muzica cultă universală și românească") ce cuprinde  
un amplu index de lucrări muzicale grupate tematic, după criterii  
derivate din dialectica Sacrului, ce permit - într-o perspectivă  
eminamente anamorfetică - "redescoperirea" spontană și integrală a  
esenței nalterate, la orice nivel formal sau "stilistic" (ca expresie  
a "interiectivității"): arhetipul uranian (inclusiv motivele meteorologice/  
hierogamice, anghelelogice și nefistofelice), arhetipul solar/eroic,  
arhetipul lunar/mistic (cuprinsind și motivul hierofaniei nocturne),  
arhetipul acvatic, arhetipul lithic, arhetipul teluric (inclusiv  
motivele viețuitorilor/creaturilor și anetimpurilor), arhetipul ritual  
(cuprinsind motivele liturgice, masenice, păgâne, martirelogice),  
arhetipul spațial (integrând și motivul "Paradisiului pierdut"),  
arhetipul temporal (inclusiv motivul eshatologic), mitul (exemplificat  
prin motivul "Faust") și simbolul (sonor și vizual).

x x x

Ca ilustrare a unei supreme anamorfese, relația MUZICII (ca microcosmos)  
cu UNIVERSUL (ca macrocosmos) a fost demonstrată în mod științific și  
de matematicieni (Pitagora, I.K.Titus), astronomi (Johannes Kepler,  
John Elert Bode), esteticieni (Nicolas Schœffer) și femenologi ai  
artei sunetelor (Hans Kayser, Victor Ciuleanu, Sergiu Celibidache).

Relevând această nouă perspectivă în analiza și sinteza structurilor  
sonore, am aplicat ideea de anamorfesă în cea mai mare parte a lucrărilor  
mele compozistice.





ROMÂNIA  
MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI ȘTIINȚEI  
ACADEMIA DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

T.S.

SERIA K NR.

658

## DIPLOMĂ DE DOCTOR

RECTORUL ACADEMIEI DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

CONSTATÎND CĂ DL. NICHIFOR E. ȘERBAN-ALEXANDRU

NĂSCUT ÎN ORAȘUL BUCUREȘTI

LA DATA DE 25 AUGUST 1954

A SUSȚINUT TEZA DE DOCTORAT ÎN ZIUA DE 7 MAI 1994

FACULTATEA DE COMPOZIȚIE - MUZICOLOGIE ȘI  
LA PEDAGOGIE MUZICALĂ DIN BUCUREȘTI

PE BAZA HOTĂRÎRII CONSILIULUI PROFESORAL

DIN ZIUA DE 10 Iunie 1994

CONFIRMATĂ PRIN ORDINUL M. Î. nr. 7980

DIN 29 NOIEMBRIE 1994

ÎI CONFERĂ TITLUL ȘTIINȚIFIC DE DOCTOR ÎN  
MUZICOLOGIE

BUCUREȘTI - 10 Iunie 1994



RECTOR

PREȘEDINTELE  
COMISIEI DE DOCTORAT

*[Signature]*

NR. 8.-

din

20. XII. 1994.-





ROMÂNIA

MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI ȘTIINȚEI  
ACADEMIA DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

T.S.

SERIA K NR.

658

## DIPLOMĂ DE DOCTOR

RECTORUL ACADEMIEI DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

CONSTATÎND CĂ DL. NICHIFOR E. ȘERBAN-ALEXANDRU

NĂSCUT ÎN ORAȘUL BUCUREȘTI

LA DATA DE 25 AUGUST 1954

A SUSȚINUT TEZA DE DOCTORAT ÎN ZIUA DE 7 MAI 1994

FACULTATEA DE COMPOZIȚIE - MUZICOLOGIE ȘI  
LA PEDAGOGIE MUZICALĂ DIN BUCUREȘTI

PE BAZA HOTĂRÎRII CONSILIULUI PROFESORAL

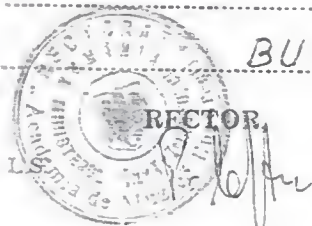
DIN ZIUA DE 10 Iunie 1994

CONFIRMATĂ PRIN ORDINUL M. Î. nr. 7980

DIN 29 NOIEMBRIE 1994

ÎI CONFERĂ TITLUL ȘTIINȚIFIC DE DOCTOR ÎN  
MUZICOLOGIE

BUCUREȘTI - 10 Iunie 1994



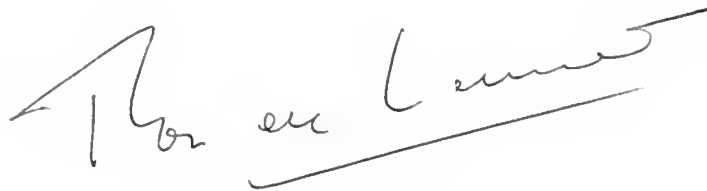
PREȘEDINTELE  
COMISIEI DE DOCTORAT

*[Signature]*

NR. 8.- din 20.XII. 1994.-

5-Subsistent Notaria Publica  
5-a porceputa notaria public  
NOTAR PUBLIC  
COMUNICA  
Cristina Catalina Dinan-  
T  
UCUR

J'ai le plaisir de pouvoir recommander  
Mr.Serban Nichifor, que je connais comme  
un musicien ouvert et très doué.  
Depuis longtemps déjà il m'a fait part  
de son intérêt pour le sujet, soutenu  
dans sa thèse. A ma connaissance, la  
recherche dans ce domaine est encore  
assez limitée, ce qui ajoute sans doute  
à la valeur de son travail.

A handwritten signature in dark ink, reading "Ton de Leeuw". The signature is written in a cursive, flowing style. The first part "Ton" is written with a large, sweeping initial 'T'. The last name "de Leeuw" follows in a similar cursive script. A horizontal line is drawn underneath the signature.

Prof. Ton de Leeuw  
Ancien directeur du Conservatoire  
et chargé de cours à l'Université  
d'Amsterdam.  
Paris - 4 rue de la Convention.

Louis Andriessen  
Keizersgracht 740  
1017 EX Amsterdam  
Holland

april 94.

L.S.

J'ai lu le résumé de l'Anamorphose de  
Socré dans la musique de Serban Nichifor,  
et j'ai l'impression que cet oeuvre est  
extrêmement profonde et intelligente.  
Le sujet est très valable et peut  
contribuer à une compréhension plus grande  
des pensées musicales et compositives.  
Je recommande cet oeuvre très fortement.

Louis Andriessen

Compositeur,  
professeur de composition  
au Conservatoire Royal  
à La Haye.

LUCIANO CHAILLY  
VIALE BIANCA MARIA, 17  
20122 MILANO - TEL. 02/783483

Milano - 5/2/1994

D I C H I A R A Z I O N E

Ho avuto occasione di apprezzare i grandi meriti del M.o Serban Nichifor nei diversi ruoli da lui esplicitati sulla base di una preparazione tecnica e culturale di prim'ordine, a conferma di quanto documentato dal suo CURRICULUM VITAE assai ricco di studi, di notizie, di incarichi e di risultati.

L'ho apprezzato come intervistatore per la tenacia di azione, il desiderio di approfondimento e l'acutezza dell'indagine.

L'ho apprezzato come cronista ma soprattutto come musicologo, per la sua accurata, imponente, affascinante tesi di dottorato.

Infine l'ho apprezzato come compositore, dato che dimostra (ad esempio nell'AVE MARIA segnalata dalla Giuria al Concorso di Trento) una sincerità di mezzi tecnici ed espressivi, una raffinatezza di intenzioni (anche dinamiche) ed una comunicativa che rallegrano in un tempo in cui la musica è diventata molto spesso impenetrabile come la Sfinge.

(M.o Dott. Prof. Luciano Chailly)

A handwritten signature in black ink, reading "Luciano Chailly". The signature is fluid and cursive, with a large, sweeping loop at the end.

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE



LABORATOIRE DE LANGUES ET CIVILISATIONS À TRADITION ORALE

LACITO (UPR 3121)

44 rue de l'Amiral Mouchez, 75014 PARIS

Tél. : (1) 45.80.96.73

Télécopieur : (1) 45.80.59.83

Ligne directe : (1) 45.80.11.20

#### RECOMMANDATION

Force est de constater que le phénomène de l'anamorphose dans la création musicale est un sujet de recherche totalement négligé dans les travaux musicologiques académiques. L'initiative de M. Serban NICHIFOR, de consacrer sa thèse de Doctorat en musicologie à *L'anamorphose du sacré dans la musique*, me semble venu à point nommé pour combler cette lacune.

Le projet de M. Nichifor — dont j'ai eu l'occasion de lire le synopsis — me semble être riche en potentialités, c'est-à-dire passionnant. Qui donc, mieux qu'un compositeur, pourrait en traiter? C'est pourquoi je souhaite vivement que la Commission du Doctorat de l'Académie de Musique de Bucarest l'autorise à le mener à bien en lui apportant son soutien pour sa réalisation.

Fait à Paris, le 13 mai 1994

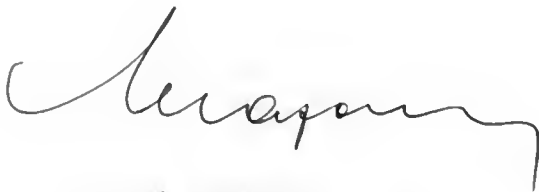
Prof. Dr. Simha AROM  
Directeur de Recherche au CNRS

### Recommandation

---

C'est avec le plus grand intérêt que j'ai pris connaissance du contenu de la thèse doctorale "L'anamorphose du sacré dans la musique" de Mr. Serban Nichifor, et je suis heureux de rendre hommage au travail sérieux, bien structuré et approfondi de ce jeune chercheur et artiste.

Bruxelles, le 26 avril 1994



André LAPORTE  
Compositeur-musicologue  
Professeur de composition au Conservatoire Royal  
de Bruxelles

Membre de l'Académie Royale des Sciences, Arts et  
Lettres de Belgique.

**THE UNIVERSITY OF MICHIGAN  
SCHOOL OF MUSIC  
ANN ARBOR, MICHIGAN 48109-2085**

phone: 313/763-4068 (office)  
763-5097 (fax)

home: 2555 Roseland  
Ann Arbor, Michigan 48103  
phone: 313/995-2449  
March 1, 1994

To whom it may concern:

It is my great pleasure to recommend Serban **Nichifor**. He is a composer of great distinction and energy, one who commands a language both skilled and imaginative. He was one of the first composers to use tonal materials in an advanced style. Personally, he commands respect for his ideas and demeanour. He is one of the important musicians of his land and his generation.

His musicological work seems well conceived and intellectually challenging. I give him my full support.

Sincerely,



William Albright  
Professor of Music  
Chair, Composition Department



Tristan Murail  
compositeur  
professeur de composition  
37 Passage Lebreton  
93170 Bagnolet  
France

tél. & fax (33) 1 43 63 85 07

19/04/94

Cher Serban Nichifor,

Je viens seulement de recevoir votre lettre, que vous avez envoyée à une ancienne adresse.

J'espère que mon courrier vous parviendra en temps utile, et que le mot de recommandation vous conviendra.

Je vous souhaite le meilleur succès pour votre thèse,

Avec mes meilleurs sentiments,



P.S. j'aimerais bien avoir l'occasion de lire votre thèse !

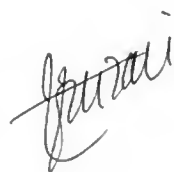
**Tristan Murail**  
compositeur  
professeur de composition  
**37 Passage Lebreton**  
**93170 Bagnole**  
**France**

tél. & fax (33) 1 43 63 85 07

19/04/94

J'ai eu l'occasion de rencontrer Serban Nichifor à plusieurs reprises et par là-même d'apprécier son travail de compositeur et l'évolution de sa pensée depuis de nombreuses années. Je me souviens en particulier d'une intéressante discussion, il y a deux ou trois ans, sur ses préoccupations récentes, qui allient le spirituel et le musical.

La thèse qu'il présente, "L'anamorphose du sacré dans la musique", est dans la droite ligne de ces préoccupations, et son sujet me paraît passionnant en ce qu'il propose, à travers cette notion d'*anamorphose*, un éclairage très nouveau, à la fois technique, historique et philosophique sur les rapports entre musique et spiritualité, et sur le concept même de "musique sacrée".



Dr. Christoph Sramek  
Mittelstr. 3  
09217 Burgstädt  
Tel. 01723779284

30.4.1994

to whom it may concern

Serban Nichifors wissenschaftliche Untersuchungen zur *Anamorphose* sowie die Anwendung dieses Prinzips in seiner Musik sind der Tatsache geschuldet, daß sich die menschliche Vorstellung des Verhältnisses von Raum und Zeit im 20. Jahrhundert grundlegend verändert hat. An die Stelle linear-variativer Entwicklungsprinzipien treten komplexe Verwandlungsprozesse, die im Kern bereits in Mittelalter und Renaissance angelegt sind, sich durch wissenschaftliche und künstlerische Tendenzen aber erst in der Gegenwart entfalten können.

Im Bewußtsein dieser Vorgänge entdeckt Serban Nichifor in archaischen und folkloristischen musikalischen Strukturen entsprechende Anlagen und verbindet sie mit philosophischen und religiösen Anschauungen der jeweiligen historischen Epoche. Zugleich aber stellt er sich den neuesten kompositionstechnischen Standards einschließlich elektroakustischer und multimedialer Möglichkeiten und führt sie zu einer interessanten Synthese mit den Erscheinungen aus der Vergangenheit.

Ich sehe darin eine zukunftsweisende Methode künstlerischen Denkens und habe deshalb eine musikwissenschaftliche Arbeit zu den ersten beiden Sinfonien des Komponisten unterstützt, die 1990 am Musikwissenschaftlichen Institut der Leipziger Universität angefertigt wurde.

*Dr. Christoph Sramek*

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE



LABORATOIRE DE LANGUES ET CIVILISATIONS À TRADITION ORALE

LACITO (UPR 3121)

44 rue de l'Amiral Mouchez, 75014 PARIS

Tél. : (1) 45.80.96.73

Télécopieur : (1) 45.80.59.83

Ligne directe : (1) 45.80.11.20

Paris, le 13 mai 1994

Monsieur Serban NICHIFOR  
Str. Principatele Unite 2  
Vila I, Ap. 7  
70 512 BUCAREST  
Roumanie

Cher Ami,

C'est ce matin seulement que j'ai trouvé votre lettre du 28 janvier, dans laquelle vous me demandiez une brève recommandation pour votre sujet de thèse de Doctorat en musicologie.

Comme j'ai été très longtemps absent de Paris, il y a eu un grand amoncellement du courrier et parmi tous les papiers, votre lettre s'est quelque peu égarée. J'en suis tout à fait désolé et m'empresse de répondre à votre demande, s'il n'est pas encore trop tard.

Je vous adresse ci-joint le document en question, avec l'espoir qu'il puisse vous être utile.

Veuillez croire, cher ami, à l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Simha AROM  
Directeur de Recherche au CNRS

STEPHEN MONTAGUE

2 RYLAND ROAD, LONDON NW5 3EA ENGLAND TELEPHONE: (071)267-5416

3 May, 1994

Serban Nichifor  
Str. Principatele Unite 2  
Vila I, Ap. 7  
70.512 Bucarest, Romania

Dear Serban,

Your letter was sent to a very old address (I have not lived there for 10 years!), but they sent your letter to my proper address (above).

I am well and busy writing lots of music. I'll enclose some of the items of my recent activities. I also have a new CD out and will send one to you when I get some extra copies.

Also enclosed is a letter for your doctorate. I trust that it is okay, and what you need. Congratulations.

Send me a cassette (CD?) of your recent music and tell me more of what you are doing. I am now married (since 1986) and have two children: Toby age 7, and Tessa age 5. They are great fun.

All the best...

Yours sincerely,

P.S. Also some information about my Montague/Mead duo of piano & electronics. I was in contact with Nicolae Brindus who was interested in having us perform on the Festival. Is he a friend of yours? Nicolae was in Mexico for the 1993 ISCM and so was I. We'd love to visit Romania sometime. Hope it can happen.

Cheers!

A handwritten signature in cursive script, appearing to read 'Steve', with a large, stylized flourish extending to the left and a small circular mark below it.

STEPHEN MONTAGUE

2 RYLAND ROAD, LONDON NW5 3EA ENGLAND TELEPHONE: (071)267-5416

3 May, 1994

Re: L'Anamorphose du sacre dnas la Musique

a doctorale thesis

by

Serban Nichifor

---

I have read the extract of the above dissertation submitted to me by Serban Nichifor, and it looks like a very interesting project, indeed. A project worthy of a doctorate in music.

I have known Mr. Nichifor's work for nearly twenty years and consider him a first rate musician and composer. I have every confidence that this dissertation will be an important document in the field.

Yours sincerely,



Dr. Stephen Montague,  
Visiting Professor,  
Royal College of Music-London

Support of young composers,  
International Gaudeamus Music Week,  
International Interpreters Competition,

Composers' work-  
shops, Contemporary  
music concerts in  
the Netherlands and  
abroad, Support of  
performers of new  
music, Documentation /  
Information Center,  
Editor of 'Gaudeamus  
Information',

Member of the  
International  
Music Council,  
the European  
Conference  
of Promoters  
of New Music,  
the International  
Association  
of Music  
Information  
Centers,



**Gaudeamus  
Foundation  
Contemporary  
Music  
Center**

the International Music Center Vienna,  
the Europe Jazz Network Secretariat  
for the Dutch section of the International  
Society for Contemporary Music,  
the Dutch section of the International  
Confederation for Electroacoustic  
Music, the European Conference of  
Promoters of New Music, the Contact  
Organization of Electroacoustic Music.

to whom it may concern

18 april 1994

Stichting  
Gaudeamus  
Centrum  
hedendaagse  
muziek  
Swammerdamstraat 38  
1091 RV  
Amsterdam  
The Netherlands

Telephone  
+31 20 694 73 49  
Telefax  
+31 20 694 72 58  
Bank  
ABN AMRO  
55 24 20 220  
Postgiro  
381200

L.S.

We herewith would like to express our interest in the music and  
musicological work of mr. Serban Nichifor.

We know this excellent musician since many years, first as a young  
composer participating in our International Gaudeamus Music Week,  
later also as a participant of our International Composers' Workshop.  
We very much look forward to his dissertation "L'Anamorphose du Sacré  
dans la musique".

Sincerely yours,  
GAUDEAMUS FOUNDATION

  
Henk Heuvelmans

LS'CMC  
Société Internationale pour la Musique Contemporaine

IGNM  
Internationale Gesellschaft für Neue Musik

International Society  
for Contemporary Music

secretariat: c/a Gaudeamus

Swammerdamstraat 38

1091 RV Amsterdam

The Netherlands

Tel.: 31 20 6947349

Fax: 31 20 6947258

Bankoffice ABN-Amra

Billhaven, The Netherlands

na. 55.25.32.088

TO WHOM IT MAY CONCERN

Mr. Serban Nichifor made his dissertation on "L'Anamorphose de Sacré dans la Musique".

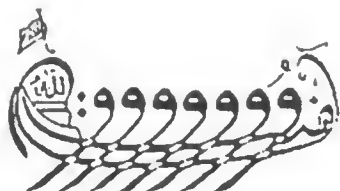
I know Mr. Nichifor for a long time as an outstanding composer, who a.o. is prizewinner of the International Gaudeamus Composition Prize.

I am convinced of his musicological qualities and I sincerely hope that his dissertation will be accepted and approved by the doctorate committee of the Music Academy of Bucharest.



Chris Walraven, former director of the  
Gaudeamus Foundation in Amsterdam





Europees Poëziecentrum "De Zevenslapers"  
Maison Européenne de la Poésie "Les Sept Dormants"  
European Poetry House "The Seven Sleepers"

Leuven, le 11 avril 1994

Monsieur Serban NICHIFOR  
Str. Principatele Unite 2  
Vila I, Ap. 7  
70.512 BUCAREST  
ROUMANIE

Cher Serban,

Je vous félicite déjà d'avance pour le contenu de votre thèse de doctorat dont le sujet me paraît passionnant. Dans ma présentation du "Chant des apatrides" et de votre musique lors du concert des 28 et 30 avril derniers, j'ai beaucoup insisté sur le caractère à la fois sacré et moderne de votre nouvelle composition. A ce moment j'ignorais que vous étiez en train de préparer un mémoire de doctorat sur la question. En vue du prochain Festival européen de poésie, dont une partie aura lieu en Grèce et l'autre en Belgique, en octobre prochain, je suis fort attaché au problème de l'alliance entre la tradition et la modernité dans la poésie et l'art européens. Et voilà, en lisant votre table des matières, une démonstration de cette idée. Ces derniers temps je lis aussi à fond l'œuvre de Mircea Eliade. Votre mémoire est en étroite correspondance avec sa pensée. A une époque où nous sommes à la recherche de nos origines, votre étude me semble d'une grande importance.

C'est la raison pour laquelle, si je dispose de quelques moyens financiers, je voudrais beaucoup vous inviter à ce festival en octobre prochain, qui aura lieu du 19 au 23, pour parler de votre sujet, avec des illustrations musicales sur cassette et sur disque.

Ce sera un grand plaisir de vous rencontrer de nouveau. En terminant je veux encore vous dire toute mon admiration pour le "Chant des apatrides". Je suis convaincu que M. Herman Engels avait bien compris votre musique, que j'écoute souvent pour mon programme "Sborul pierdut", dont une partie est illustrée par votre musique. J'espère pouvoir coopérer davantage avec vous, dès que j'aurai la chance de rentrer en Roumanie, sans doute l'automne prochain.

Je viens de retrouver votre composition de mon "art poétique". J'ai toujours gardé la cassette. Il y a là peut-être une idée de créer ou recréer cette œuvre en roumain. Est-ce que vous disposez d'une copie, sinon je vous en envoie une. J'en laisse à vous l'entière initiative.

En vous souhaitant un grand succès pour la défense de votre mémoire de doctorat, je vous adresse, cher ami, mes chaleureuses salutations,

---

Eugène VAN ITTERBEEK

A Monsieur Fernan Michiels

"Kloosterhof",  
Bruges 15/4/1944

Cher compatriote,

J'ai été très intéressé par l'exposé  
très clair de votre Tableau synoptique concernant la thèse  
de Doctorat "L'anamorphose du sacré dans la musique", dont  
vous me parlez dans votre récente lettre. Je crois que cette étude  
vient à son heure mettant en évidence les vérités volées dont  
notre jeunesse se prive sans les vicissitudes et le chaos où nous vivons.  
La musique chorale dont notre dernière œuvre "Le chant des  
apâtrés", en est un témoignage (laissant une émotion ressentie  
par tous ceux qui étaient présents lors de sa création ce 30 mars  
dernier à Louvain) ne peut que confirmer l'importance de  
votre démarche et je souhaite que votre travail en profondeur  
trouve la place qu'elle mérite dans les bibliothèques universitaires  
au public parmi d'autres études revenues à présent objet de référence.  
Je pense à cet effet aux "Postulats de la musique contemporaine",  
de notre regretté et grand compositeur Jean Absil avec qui  
j'ai eu l'occasion vers 1945 de voir plusieurs œuvres. Son étude  
critique, saluée et préfacée par Darius Milhaud en 1937, montre  
comme il l'avait deviné le service "la logique de la marche en avant  
de l'Art musical".

Je souhaite qu'il en soit ainsi dans  
votre propos que je salue, si à présent, comme  
un point de repère nécessaire pour les générations  
à venir.

Croyez, cher Monsieur, à mes  
sentiments de sincère amitié

Stienne de Laetere

# Arpa Enterprises / Przedsiębiorstwa Arpa

c/o A. J. Rabushka  
1550 Towne Drive #1B  
Columbia, MO 65202-2468  
U. S. A. / Stany Zjednoczone  
(0101-)314-474-1021  
le 18 avril, 1994

Monsieur Șerban Nichifor  
Str. Principatele Unite 2  
Vila I, Ap. 7  
70.512 București, ROUMANIE

Cher Șerban,

Ci-joint vous trouverez une recommandation que j'ai écrite basée sur notre correspondance, le résumé de votre thèse, et l'entretien avec Rodney Oakes dans *Living Music*. J'espère qu'elle suffit au propos de votre Commission.

Le dimanche passé le Camerata de Kansas City a créé mon Concerto pour Harpe et Orchestre de Chambre. Quoique contenue en comparaison avec la plupart de leurs exécutions, ils l'ont jouée de manière ravissante. Malheureusement, ils ont abrégé la partition parce que le chef d'orchestre n'a pas compris la succession des sections et ne m'a rien demandé en attendant qu'une demi-heure avant la répétition finale! Il m'a même donné un châiment pour la manque de changements de tonalité comme si ça était une faute de métier et pas une caractéristique de style! Cependant, j'espère que nous puissions résoudre les problèmes de communications afin de pouvoir travailler encore ensemble.

Pendant cette fin-de-semaine j'ai achevé la partition de mon quatuor à saxophones, *Introduzione e Fuga*. Pendant les mois suivants j'enverrai plusieurs de mes compositions à la Bibliothèque de l'Académie, aussitôt que l'argent me permet! (Se peut-il que vous m'envoiez leur adresse?)

En attendant le plaisir de vous lire,

Sincèrement,



Aaron J. Rabushka

# **Arpa Enterprises / Przedsiębiorstwa Arpa**

c/o A. J. Rabushka  
1550 Towne Drive #1B  
Columbia, MO 65202-2468  
U. S. A. / Stany Zjednoczone  
(0101-)314-474-1021

## **M E M O I R E**

à la Commission de Doctorat de l'Académie de Musique de Bucarest  
au sujet de Monsieur Șerban NICHIFOR

soumis par Aaron RABUSHKA

Ça fait plusieurs mois que je suis entré en correspondance avec Monsieur Nichifor. C'était un grand plaisir de trouver un musicien avec un enthousiasme pareil pour la musique ancienne aussi que la contemporaine, reconnaissant partout l'unité fondamentale de la «vibration divine» parmi la diversité stylistique de la musique de n'importe quel style ou quelle époque. Selon son résumé, le thèse de Monsieur Nichifor ajoutera beaucoup à l'entendement du rapport entre la musique ancienne et moderne, et entre la juive et la chrétien.



AMBASSADE  
DE  
BELGIQUE

A.01-95/IVS

N°:127

Bucarest, le 1er février 1994

M. Serban NICHIFOR,

N°2, rue Principatele Unite

Villa 1, Ap 7

BUCAREST

Cher Monsieur Nichifor,

Comment vous dire toute mon admiration pour l'entreprise excellente mais combien laborieuse, vaste et courageuse que vous avez assumée, en consacrant vos recherches dans l'extraordinaire voie de la musique sacrée.

Rien qu'en parcourant le résumé de votre thèse de doctorat on se sent comme emporté tel que pour un voyage à travers ce monde spirituel à la fois familier mais toujours prêt à nous révéler des sources insoupçonnées de grâces divines.

De ces lointains appels, ces cris vers Dieu dans les psaumes en traversant jusqu'à nos jours les paysages bibliques, votre étude éveille un grand désir à écouter cette longue marche d'un peuple qui se fait guider par Dieu.

Votre étude contribue à mieux saisir la langue la plus universelle qui soit, humaine et divine à la fois, car elle ouvre la voie à Dieu qui écoute et parle.

Avec mes meilleurs vœux pour un franc succès.

Ignace van Steenberge,  
Ambassadeur de Belgique.

**The Experimental Music Studios**

School of Music  
University of Illinois at Urbana-Champaign  
1114 W. Nevada  
Urbana, IL 61801

Scott A. Wyatt, Director  
Professor of Composition - School of Music  
Research Faculty - National Center for Supercomputing Applications  
email: s-wyatt@uiuc.edu

(217) 333-1089 studios  
(217) 333-2620 message  
(217) 244-4585 School of Music FAX

April 28, 1994

Professor Serban Nichifor  
Str. Principatele Unite 2  
Vila I, Ap.7  
70.512 Bucarest  
Romania

Dear Professor Nichifor,

Thank you for your letter of April 2nd. Your dissertation looks very interesting but I am afraid it deals with topics beyond my own expertise. I have checked with my colleagues here at the University of Illinois, but they, too, feel that your topic is in an area unknown to us. Your outline appears to be extensive, but I cannot comment on your content due to my lack of familiarity with your topics. I am confident that you will be able to find someone else much more informed to comment on your work. In the meantime, I wish you good luck with the completion of your thesis.

Sincerely,

A handwritten signature in cursive script, reading "Scott A. Wyatt", followed by a long horizontal flourish line extending to the right.

Scott A. Wyatt

Raoul De Smet  
Ruytenburgstr.58  
2600 Antwerpen  
03/239.41.19

4 avril 1994

Maître Dr. Serban Nichifor  
Str.Principatele Unite 2  
Vila I,Ap. 7  
70.512 Bucarest

Cher Maître et Docteur ès Musicologie,

Je vous présente tout d'abord mes meilleurs voeux pour une sainte et joyeuse fête de Pâques à vous et à votre femme. Ensuite je vous exprime mon admiration, pleine de respects, pour vos brillantes activités sur les différents terrains : une thèse de doctorat exige une application intense, des années durant, et je suis heureux que vous ayez eu la persévérance pour la porter à bonne fin, à côté de toutes vos autres occupations. Félicitations ! C'est donc avec plaisir que je joins une recommandation pour chacun de vous.

Je suis également heureux d'apprendre que Reflexie I sera jouée à Bucarest, le 25 mai prochain. Je vais essayer de faire le voyage, si le Ministère me le permet, mais pour cela j'ai besoin d'un programme. Pourriez-vous m'en envoyer un, s'il vous plaît ?

Ci-joint, je vous envoie les recommandations, mon CV (en anglais et en français; ils se complètent un peu) et une note sur Reflexie I. Vous pouvez, évidemment, éliminer des textes ce qui vous semble superflu.

En vous souhaitant beaucoup de succès, je vous prie d'agréer, cher Maître ainsi que Madame Liana Alexandra, mes salutations respectueuses et collégiales,

\* les cv datent d'années différentes



J'ai l'honneur de soutenir la candidature de Maître Serban Nichifor, de qui je connais et apprécie depuis des années les qualités en tant que compositeur et interprète. Je suis convaincu que sa thèse, dont j'ai lu le résumé, témoignera des mêmes qualités exceptionnelles en apportant à la science de nouvelles connaissances.

Raoul De Smet, compositeur belge.

A handwritten signature in dark ink, appearing to read 'R. De Smet', with a long horizontal stroke extending to the right.



## Curriculum vitae

RAOUL DE SMET, born 1936 in Borgerhout (Antwerpen - Belgium).

Basical musical education at the Music Academy of Deurne. Afterwards he obtained a MD in Philosophy, Linguistics and History of Arts at the Catholic University of Louvain, he completed his studies in Madrid and Salamanca following a postgraduate on Hispanic Linguistics and Literature. Then he has been travelling and teaching for four years in Tunisia. In the meantime he initiated himself in modern musical techniques, studying scores and theoretical works (Rimski-Korsakof, Schoenberg, Koechlin, Krenek, Leibowitz, Boulez, Stockhausen a.o.). At the Ipem-studio in Gent, Lucien Goethals introduced him in the electronic music, and Ton de Leeuw, in Amsterdam, gave him some private lessons in composition. He assisted, 1972, the Ferien-kurse für Neue Musik in Darmstadt, where one of his solo pieces for cello (*Reflexie I*) was performed by Siegfried Palm and where he organised with Julio Estrada a project of musical concept art. In 1973 he assisted the Gaudeamus seminar in Holland and in 1976, the American Seminar on Contemporary American Music, in Salzburg. During the Biannual of Venice in 1977, he represented the Ipem-studio at the International Symposium on Electronic Music. 1974, De Smet started organising in Antwerpen, the 'Orphische Avonden', concerts for the promotion of modern chamber music.

1981, started coordinating the publication of contemporary chamber music scores by Flemish composers.

1987, organised for the first time the 'Orpheus-Prijs', a contest for the interpretation of contemporary chamber music.

Although his first compositions were most of them orchestral pieces, Raoul De Smet concentrates his production *since the late seventies* ~~for the last fifteen years~~ on electronic and instrumental chamber music. Besides a lot of solo

works for all kind of instruments, he wrote duo's, trio's, quartets, quintets, sextets and so on, in different combinations. *1992 Concerto for sax alto, strings, accordion and percussion -* In his vocal music we like to mention specially his two chamber operas: *1993 concerto for violin and symphonic orchestra* Ulrike, an ancient tragedy (1989), on the theme of terrorism; and The last Hour of Vincent (1990), a tribute to Vincent van Gogh.

His music has been performed in almost European countries (except England and the Balkan); and also in Canada, U.S.A., Mexico, Brasil, Korea, Argentina, Turkey, Tunisia and China. It has been broadcasted by different radiostations.

Work has been committed f.ex. by <sup>Radio</sup> BRT-3, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Lark Drobinski, Robert Szreder, Harry Sparnaay, Fernando Grillo, Paul Dombrecht, Trio Avena, Khammsa, Österreichisches Ensemble für Neue Musik, Orchestre de Chambre de Versailles, Ensemble d'Accord, Kameropera Transparant, International Mozart society, Hans de Jong, *Spectra*, etc.

Mentioned in *Who's who in Vlaanderen*, in *Europe. Internet Who's Who in Music*, *Men of achievement*, *Dictionnaire biographique Européen*, different encyclopedias.

*Cu ocazia aniversarii a 500 de ani  
de la descoperirea Americii de catre  
Cristofor Columb*

**CENTRUL CULTURAL AMERICAN**

*prezinta*

**CALEIDOSCOP MUZICAL AMERICAN**

*sustinut de*

*Ansamblul "INTERMEDIA "  
alcatuit din:*

*Liana Alexandra - pian*

*Ilie Voicu - trompeta*

*Serban Nichifor - violoncel*

*Miercuri, 14 octombrie 1992  
ora 18*

**INTERPRETI**

Liana Alexandra - compozitoare, conferentiar universitar la Academia de Muzica din Bucuresti, laureata a concursurilor de compozitie de la Amsterdam, Beer-Sheva, Mannheim, Magadino, Unna, Dresda, etc.

Ilie Voicu - prim-solist al Orchestrei Nationale Radio Bucuresti, precum si al Filarmonicii din Izmir (Turcia), membru fondator al cunoscutului cvintet de alamuri "Armonia".

Serban Nichifor - compozitor si teolog, laureat al concursurilor de compozitie de la Amsterdam, Tours, Evian, Atena, Toledo, Trento, Urbana-Illinois, Roma, Bydgoszcz, Hong-Kong, Leuven.

# PROGRAM

<b>Aaron Copland</b>	- "Fanfare for the Common Man" - prima auditie *
<b>Charles Ives</b>	- "The Unanswered Question" *
	- "Song for Harvest Season" - prima auditie *
	- "The South Wind" - prima auditie *
<b>George Crumb</b>	- "Fantasia (din "Sonata pentru Violoncel solo") - prima auditie
	- "Dream Images/Love-Death Music (din ciclul "Makrokosmos, Vol. I" pentru pian) - prima auditie
<b>Philip Glass</b>	- "1 + 1" - prima auditie
<b>Steve Reich</b>	- "Clapping Music" - prima auditie
<b>Rodney Oakes</b>	- "Stanga's Palace" pentru trompeta si pian - prima auditie
<b>Samuel Barber</b>	- "Adagio-Presto-Adagio" (din "Sonata pentru Violoncel si Pian") - prima auditie
<b>Stephen Mayer</b>	- "Tom Thumb" - prima auditie *
<b>Morton Feldman</b>	- "Durations 2" - prima auditie *
<b>David Koblit</b>	- "Rigor Vitus" - prima auditie
<b>George Gershwin</b>	- "Prelude" *
<b>Scott Joplin</b>	- "The Entertainer" *

\* - transcripție realizată de Liana Alexandra și Serban Nichifor

## Prolegomena

Acest concert, dedicat extraordinarei școli compozitoriale americane, își propune să reliefeze una dintre trăsăturile definitorii ale acestora: profunzimea unității spirituale în fascinantă diversitate a unei infinite palete expresive, în deplină consonanță cu litera și spiritul nobilului dicton gravat pe stema Statelor Unite ale Americii: "E PLURIBUS UNUM!". Născută într-una dintre cele mai fecunde zodii culturale - atît sub raportul bogăției surselor folclorice, cît și sub cel al calității de excepție a creatorilor ce le-au trecut în mod benefic prin creuzetul propriei personalități-, sinteza muzicii americane s-a desăvîrșit într-un timp record și la un nivel ce a impus, la scara planetară, înconfundabilul ethos al Noii Lumi, edificat sub semnul benefic al Libertății și al Democrației. Astfel, prin formidabila complexitate ideatică, prin efervescența, prospețimea, naturalitatea unui demers compozitional eminamente trans-cultural și realmente novator, școala americană se dovedește a fi o mișcare creatoare fundamentală a lumii muzicale contemporane.

Dorind deci să evidențiem unitatea în diversitate a ethosului muzical american, am conceput acest concert mai mult ca un spectacol decît ca un recital.

Cu ocazia aniversării a 500 de ani  
de la descoperirea Americii de către  
Cristofor Columb

DI. ALLEN DOCAL  
Directorul Centrului Cultural American

are plăcerea de a invita pe

la un

## CALEIDOSCOP MUZICAL AMERICAN

In program : lucrări de Scott Joplin, Charles  
Ives, George Gershwin, Samuel  
Barber

Interpretează : Liana Alexandra — pian,  
Ilie Voicu — trompetă,  
Șerban Nichifor — violoneel

Miercuri, 14 octombrie, ora 18

Str. Jean Louis Calderon 7-9

urmează o recepție

THE WHITE HOUSE  
WASHINGTON

October 1, 1992

PERSONAL

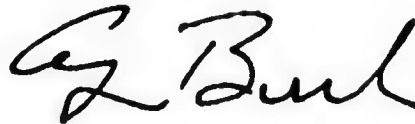
Dear Mr. Nichifor:

Thank you for the beautiful recordings of your Third and Fourth Symphonies, which I recently received through the U. S. Information Agency. I appreciate your having dedicated them "to the glory of America" and I am delighted to know that our cities have inspired you in this uniquely creative way.

The recordings have been donated to the Library Of Congress so that they may be preserved for the people of the United States. Your thoughtful gift will bring many hours of pleasure to all who come to enjoy them.

Best wishes.

Sincerely,

A handwritten signature in dark ink, appearing to read "G. Bush". The signature is fluid and cursive, with the first letter "G" being large and prominent.

Mr. Serban Nichifor  
Str. Principatele Unite 2  
Villa I, Ap 7  
70.512 Bucharest  
ROMANIA

# LIVING MUSIC

by Rodney Oakes

I have regularly corresponded with Serban Nichifor since 1986. Through the mail and across the oceans, we have shared ideas, scores, and records. We have not yet met face to face, but we probably will soon.

Nichifor has been active as a composer, performer, and musicologist. He has won numerous awards and is performed frequently in his own country and abroad. During the past two years he has been especially active in Bucharest organizing concerts of music by American composers. Nichifor did visit the United States in 1982, so he has a good sense of musical life in this country.

The following interview was conducted by mail. I think that Nichifor's responses can be helpful in understanding what it is to create in a dramatically changing political environment. Most of us in this country have become used to our political and economic system. We have attempted somehow to fit into the existing order. We may not always be pleased with the status quo, but it is at least predictable. Nichifor reflects the kind of energy that one finds in the currently evolving countries of Central and Eastern Europe. His point of view is certainly frequently different from mine, especially in areas of political heroes! I found his answers to be sometimes surprising. In my many travels to countries that formerly had strong ties to the defunct Soviet Union, I found many individuals who found U.S. political figures, who were strongly anti-Communist, to be great heroes. Many of these political figures were going through difficult times at home. But from the perspective of cultures dominated by a neighbor whose influence reached into the everyday life of citizens in negative ways, any faults in U.S. political leaders could be overlooked as long as they consistently opposed the Soviet Union. Likewise, it was difficult, in many countries during the Cold War period to participate honestly and openly in forms of religious expression. It was not that the practice of religion was outlawed; it was simply made difficult. With the recent changes in those

## New Music In Romania

Interview With Serban Nichifor



photo: Patricia Pavei

countries, there is a strong backlash and religion plays a strong role in all aspects of life for those citizens. Nichifor reflects these changes.

Nichifor's answers have given me a better picture of musical life in Romania. I hope that his comments will also peak *Living Music* reader's curiosity. We can only benefit as a culture if we learn more about activities in those countries that have been too long separated from us by conflicting political ideologies and a wall that was really constructed out of more than just iron.

Rodney Oakes (R.O.) Could you make a few comments regarding your background. You are a composer, a cellist, and a musicologist. Which of these activities is most important to you? What kind of education did you receive?

Serban Nichifor (S.N.) I graduated from the Bucharest Academy of Music in 1977. My later activities have concentrated mostly on composition. I have written an opera, seven symphonies, a Christmas oratorio, a requiem, two masses, an Orthodox Liturgy, chamber music, choral music, and electronic music. I believe that there is really no incompatibility between my work as a composer and my other activities as a performer and musicologist. In the fall I will submit my doctoral thesis, *The Anamorphotics of Sacred Music*. I am also a professor at the Academy of Music in Bucharest. I am also studying with the Faculty of Orthodox Theology at the University of Bucharest. This experience has enabled me to get a holistic view of the task of an artist in the contemporary world who is confronted with the difficult problem of secularization as a departure and separation from God.

R.O. Religion has played a major role in your life and your music.

S.N. Whenever I compose music, I follow an abstract approach with the assistance and inspiration of the Holy Spirit. When I perform, I try to use a more direct approach. This becomes a transcendental connection.

R.O. How does your music fit into a Romanian style? Is there a Romanian style? What are some of the influences on your music and other Romanian composers?

S.N. As a Romanian composer I work within the general principles of the Romanian school of composition. This school is heavily marked by the interference of the Occident and the Orient; the Reason and the Revelation, but its

*continued on page 4*

## ANNUAL REPORT 1992-1993

This annual meeting of the Board of Directors was held at the residence of Dr. and Mrs. Aurelio de la Vega in Northridge, CA, Saturday, August 14, 1993. The meeting was called to order at 10:28 A.M. by the President, Dwight Winsinger. All current members were represented, either in person or by proxy. Interested persons were also in attendance. Letters of proxy and greetings from Grant Fletcher, Alfred Reed, and Nicolas Slonimsky were read. Greetings from Charles Argersinger, Dinos Constantinescu, Charles Hong, and Max Lifchitz were also read.

The resignations of five Board members, for reasons of exceedingly busy composing schedules, were entertained and accepted. The Board instructed that appreciation for past services rendered be expressed to retirees on behalf of the Board. Letters of appreciation had already been sent to Elliott Schwartz, past Second Vice President, and Karel Husa, recent winner of the prestigious Grawemeyer Award.

Minutes of the 1992 Annual Meeting were approved as published in Vol. 10, #1 of *Living Music*. Neoma R. Knitter, attorney and Secretary of the Board, was consulted in deciding that not every item on the agenda discussed in the official minutes needs to be published. The meetings are open to the public, and anyone wishing to be privy to all goings-on may attend. The date of each Annual Meeting is announced in the Annual Report on the previous meeting. Those interested in attending, however, should notify the President or our General Offices well in advance of the announced date in order to ensure seating and lunch.

The board unanimously approved two new Board members, Marshall Bialosky, new Second Vice President, and Max Lifchitz. Both have served as Consultants to the Board. Other individuals were considered for Board membership. Appointments will be announced as acceptances are received.

The financial report suggests that our funds have been handled with fiscal responsibility. Total revenue was \$17,469.60. Total expenses were \$17,415.68 (including grants paid out for promotion of new music CD recording). These figures indicate a 2.6% increase in net worth over the year with \$2,269.14 in restricted funds and \$211.62 in the General Fund (not including Grants and accounts receivable).

The Chairman informed the Board that an individual choosing the remain anonymous has requested, through a Washington, D.C., attorney, that we fax them our IRS Letter of Determination of 501(c)(3) tax exemption status. Minuscul University Press, Inc., is apparently in the process of being granted an endowment. The Chairman was unable to provide any further details at this time. The General Offices have also received several inquiries from individuals and music groups concerning anonymous, and not-so anonymous tax-exempt contributions to be used for programs in line with our tax-exempt purposes, the promotion of new music.

The Board was gratified to learn that last year's grant from IBM has been used to help make possible compact disc recordings of the music of several contemporary American composers. The discs are in process and will soon be reviewed in the pages of *Living Music*.

The Board was not so gratified to learn that economic indicators suggest that certain tax reforms will result in "a hefty hike in the tax rate for 'wealthy' taxpayers...which can have a significant impact on contributions to your non-profit." The Chairman also pointed out that Federal Assistance Monitor notes allocations for various health and "Education" causes, economic development, AIDS, drug and crime prevention; but NOTHING for the arts. The organization that truly serves the interests of its members will be the only one able to stay afloat.

Dwight Winsinger mentioned that he might be able to reissue "Music for Dummies" to again provide income for our activities. At the suggestion of several members, he proposed a "more acceptable" title for the book's continued use as a text. The book is currently approved as a text at eight universities and at the Conservatory of Heidelberg. The Board felt that the new title, "Tritonic Motivation of Structure in Chromaticism" seems to be more acceptable as the title for a new edition. Mr. Winsinger has also been considering a piano text featuring compositions by members of *Living Music*.

The Board considered in some detail the possibility of publishing a manual by David Cleary, "A View From the Trenches: An American Composer's Survival Manual." The work details practical techniques that young composers have found helpful in promoting and financing their own work. The Board feels that the manual would be a valuable text for classes of advanced composition students in which individuals are seriously considering becoming productive composers. Copies of the 72-page manual are being examined by members of the Board. Further

*continued on page 4*

## COMPETITION WINNERS

FIRST MOLDOVIAN INTERNATIONAL  
COMPOSITION COMPETITION: (bold face are  
Living Music members)

Solo Compositions:

- 1st Prize - Violeeta Dinescu
- 2nd Prize - Stefano Bonilauri
- 3rd Prize Christopher Mention
- Honorable Men. Carmen Maria Carnea

Chamber Ensemble

- 1st Prize - Gee Bum Kim
- 2nd Prize - not awarded
- 3rd Prize - Arturo Gervasoni
- Jin Soo Kim

14TH IRINO PRIZE

Winner: Claude Lenners

Finalists: Shuya Xu, Doina Rotaru, Marc Ainger,  
Xiao Fu Zeang, Jesus Torres.

GAUDEAMUS PRIZE

Winner: David Del Puerto

Honorable Mention: Sharon Hershey



background is a very old undeniable national ethos or folklore. This ethos is basically related to the Daco-Roman synthesis achieved about 2000 years ago, as well as to elements typical to the Christian Apostolic Spirituality that developed in the Romanian territory as early as the Apostolic times through the missionary activity of the Apostle Andrew. Side by side with our rich but unitary folklore, the main source for Romanian composers, Byzantine church music played an essential role in the edification of the Romanian culture. Until the nineteenth century, this music evolved along an original line outside the influence of Western aesthetics: Gothic, Renaissance, Classicalism, and Romanticism.

There were also important Medieval Romanian schools of Psalms music, for example the one from the Putna Monastery during the sixteenth through the seventeenth centuries.

The creator of our modern school of composition is George Enescu (1881-1955). His work is truly outstanding and it represents a synthesis between the Occident and the Orient in Romanian symphonic music. Later generations of composers have made use of this relation in many ways, from academic musical thinking to avant-garde experiments.

It is clear that many other new influences have come about. They were caused by the developments in mass media. This process is very interesting and is still taking place.

I have not abandoned the constitutive data of Romanian music, but I am, at the same time, attracted to the rich experience of American music with its fascinating complexity, from the songs of the Amerindians to the music of the different religious communities, the Baptists, Mormons, etc. I consider jazz as the great synthesis of the twentieth century and I believe that due to it American composers succeeded, providentially, in finding the true solution to freeing contemporary music from the slavery of the extreme rationalism of European serialism with all its consequences as an expression of atheism and dialectic materialism. I very much love the freedom of the American culture, as well as its tradition of transcendentalism especially the mysticism of Ralph Waldo Emerson, Frederic Hedge, and Orville Brownson. That is why I have composed with great joy two symphonies, my third and fourth, dedicated to America, as well as other works inspired by the new continent which I visited in 1982. I consider myself also to be a Romanian-American composer.

R.O. You have a number of works on record. Are any of these available in the United States? Do you have any plans for the recording of more works?

S.N. The majority of my records were produced by the Romanian company, Electrecord. Recently, Olympia from England produced a CD which includes my fourth symphony. I don't know if these are available in the United States. The Electrecord record with my American Symphonies is to be found in the Library of Congress in Washington due to the gracious gesture by President George Bush, a great politician whom I hold in high esteem. For the time being I wish to produce through Electrecord my Requiem composed in 1990.

R.O. How have the political changes affected musical life in Romania?

S.N. At the moment, our musical life has not developed to the level of Romania's artistic potential. Nevertheless, I do hope that the situation will improve in the future. It is not so much a political problem but a problem of competence in the field of cultural administration and, last but not least, of patriotic awareness in the most noble sense of the word.

R.O. When are some Romanian composers that audiences in the United States should be familiar with?

S.N. In addition to George Enescu's music, Romanian music is known in the USA first of all through the work of several American composers of Romanian descent. Gheorghe Costinescu, Sever Tipei, Dinu Ghezzo, and Sabin Pautza. Anyhow, the best known Romanians in America are not composers. I am thinking first of all of the great writer and historian of religions, Mircea Eliade (1907-86), and the former professor at the University of Chicago as well as an outstanding microbiologist, Dr. George Palade, a Noble Prize Laureate. Furthermore, a large portion of the Romanian cultural elite also works within the Romanian-American Academy.

R.O. What role does new music play in Romanian music life?

S.N. For the time being our new music activity is not planned systematically, except for a yearly week long festival in Bucharest, but rather accidentally due to the lack of sponsorship. Until 1989 there was an order issued by the Ministry of Culture requiring all musical institutions to dedicate at least one third of their repertoire to contemporary music, but this order was abolished. Composing has become an extremely costly hobby because the royalties are merely symbolic within the conditions of galloping inflation and they cannot cover expenses.

All honest working people are at pains to ensure a minimum necessary for survival and nobody has time for concerts. Nevertheless, there are two musical groups that have a more or less regular activity. Ars Nova in Cluj-Napoca, sponsored by the local philharmonic, and Archaia in Bucharest, sponsored by the Composer's Union.

R.O. What role does radio and television play in broadcasting new music in Romania?

S.N. Fortunately, radio and television compensate partially by broadcasting new music. Some of the broadcast sessions are done in cooperation with the I.S.C.M.

R.O. You are involved with a number of different performance groups. Describe some of your current and planned activities.

S.N. The ensembles I have performed with lasted as long as we were able to organize concerts. As there is no organized system of sponsorship, each one goes about as he or she can. I always thought of these concerts as cultural events and we did not pursue particularly any material gain, but a spiritual one. For the future, I want to organize a new concert at the American Cultural Centre and present contemporary American music written for the cello, both solo pieces and in a chamber ensemble.

R.O. What future changes do you see for musical life in Romania?

S.N. The evolution of our musical life is closely related to the evolution of politics, particularly through the dimension of cultural politics in the spirit of a real democracy. As a musician and theologian, I believe that music, as a purely ritual art, could have an important role in a Christian democratic society, and therefore, in agreement with the most noble traditions of the Romanian people.

R.O. What else would you like to share with the readers of Living Music?

S.N. Music is not only an abstraction, even though the musical scores may look like some potential scheme for creative projects. By its very essence music is life, and life is music. It has as its common denominator the divine vibration.

*Living Music* is the official publication of:  
Minuscule University Press, Inc.  
© Dwight Winenger 1992  
66358 Buena Vista Avenue  
Desert Hot Springs, CA 92240-3914

*Living Music* is published four times each year (September 30, December 30, March 30, and June 30). The deadlines for submissions for performance notifications, competitions, and advertisements are four weeks before each date of publication. Advertising rates are \$15 per column inch.

To join Minuscule University Press and receive the journal *Living Music* send \$10 (\$11.25 Canada, \$14.40 Overseas) to the Editorial Offices:

Living Music  
Charles Norman Mason  
Membership Department  
900 Arkadelphia Road  
Birmingham, AL 35254  
Tel: 205-226-4952

(make checks out to Living Music)

**LIVING MUSIC**  
Charles Norman Mason, Editor  
Birmingham-Southern College  
900 Arkadelphia Road  
Birmingham, AL 35254

Postmaster: Time dated material  
Please deliver by November 5.

Forwarding and Return Postage Guaranteed  
Address Correction Requested



\*\*\*  
Serban Nichifor  
S.N. Principalele Unite 2  
Vila 1, ap. 7 70.512  
Bucharest  
Romania



\$0.95  
000235-0-07

éditions shelan publications  
new music from the Americas on compact discs

eSp-9201-CD music theatre for voice and electronics alcides lasza trilogy soprano/singer: Meg Sheppard	eSp-9301-CD instrumental and electronic music by Glenn Slesner-Marlene Eklis alcides lasza-Edgar Valcarcel
---	--

"The music is eerie and  
fascinating..."  
Canadian Composer (Toronto)

"...female voice and electronics...highly  
experimental...vivid and startling..."  
Audios (Lancaster, England)

USA and Canada: 16.00 US\$  
Please send checks or Money Order to:  
éditions shelan publications  
6351 Trans Island Ave. - Montreal, PQ Canada H3W 3B7  
Phone or FAX: (514) 733 7216

## Annual Report continued

announcements concerning stages of possible publication will be made as negotiations with the author proceed. The Board felt that we need a more thorough study of the possible market for such a manual.

The Board voted to make a donation to North/South Consonance in response to a letter detailing mounting financial needs. In making their decision, the Board, considered the exceptional contributions of the New York City based performing group as well as the contributions of its creator and moving force, Max Lifchitz. Unfortunately, Minuscule University Press, Inc., is also facing similar financial restrictions, and the Board was forced to turn down other requests that they considered.

Charles Norman Mason, our Managing Editor, reported on the activities of Living Music, our quarterly periodical. In spite of a \$199.83 deficit for 1992, the publication has not missed a single, informative issue. An inquiry mailed to selected large performing organizations yielded some information which will help us in planning future issues. Michael Tilton Thomas indicated his interest in our work by obtaining membership and by offering data for an upcoming article. We also have dozens of other new members.

Dr. Mason then reported on the Compact Disc Recording Program, which is under his supervision. We have received applications from six composers. After considering the scores and tapes submitted, the Audition Committee feels that the nature of the materials approved requires that they be published in two compact discs. Each disc is approximately half filled. Awards will be announced soon in Living Music, and winning composers will be contacted with details.

The Committee is requesting submissions of compositions to complete a disc requires about 30 minutes of music without electronics. For details on how to apply for the Living Music CD Recording Award, contact Dwight Winenger at our General Offices or Dr. Charles Mason at our Editorial Offices. (For addresses, see the last page of this issue.)

The Chairman informed the Board that Minuscule University Press, Inc., has expanded its publisher affiliation with Broadcast Music Inc. to include digital audio recordings.

The Board instructed that we look into computer networking for Living Music. Prodigy and Compuserve were specifically mentioned.

Dr. Mason ventured that he had been invited to represent Living Music at a festival projected by the Estonia Composers League. The League is also proposing an exchange of digital and analog tapes. Living Music is planning promotion of member composers by submitting completed CD Program discs for broadcast on select radio stations nationwide and internationally.

The Board accepted the invitation if Dr. and Mrs. de la Vega to hold next year's meeting at their home, the second Saturday of August, 1994. The meeting was adjourned at 12:20 P.M. to an exquisite luncheon from the kitchen of Mrs. Sarita de la Vega. We can only wish, gentle reader, that you had been there.

LIVING MUSIC  
ISSN: 8775-092X  
Minuscule University Press, Inc.  
© Dwight Winenger 1993  
66358 Buena Vista Avenue  
Desert Hot Springs, CA  
92240-3914  
Phone: (619) 329-8463

Charles Norman Mason: Managing Editor  
Linda Mason: Artistic Director  
Dwight Winenger: President and Chief Financial Officer  
Aurelio de la Vega: Vice President  
Marshall Bialosky: Second Vice President  
Neoma Knitter: Secretary

## Board of Directors:

Dwight Andrews	Lukas Foss
Mary Jeanne van Appleton	Neoma Knitter
Marshall Bialosky	Max Lifchitz
Aurelio de la Vega	Alfred Reed
Grant Fletcher	Nicolas Slonimsky

Dwight Winenger

## Consultants:

Charles Argersinger	Charles Hoag
Marshall Bialosky	Craig Hultgren
Dinos Constantinides	Byungdon Kim
Gerald Gabel	Michael Schelle

Richard Jordan Smoot



## R E F E R A T

asupra

Tezei de doctorat elaborată de lect.univ.SERBAN NICHIFOR  
și intitulată : "Anamorfoza Sacrului în muzică".

Este aproape superfluu a sublinia importanța deosebită a elaborării unui studiu complex - pe plan teoretic, filozofic, estetic și axiologic - asupra muzicii creștine de la începuturile sale, - deci din perioada paleo-creștină - ca izvor de inspirație și de translare a mijloacelor specifice în domeniul creației universale și românești până în timpurile noastre.

Si dacă acest lucru se face prin condeiul unui compozitor care a valorificat deja, la nivel înalt, arta românească bizantină prin creația proprie, avantajul muzicologic este cu atât mai mare, deoarece presupune pătrunderea în cele mai subtile și atractive resurse de factură structurală și emoțională ale acestei arte.

Cum singur afirmă (citez) : "nutresc speranța de a contribui prin această lucrare la extinderea spațiului de afirmare a muzicologiei românești într-un domeniu mai puțin explorat, având ca punct de plecare arta muzicală paleo-creștină, din care - după cum se știe - ne-au parvenit atât de puține dovezi și documente concrete".

Si, pe drept cuvânt, demersul științific întreprins de autorul lucrării se ridică la această pretenție de a umple un gol existent în literatura muzicală de specialitate și de a constitui un aport original în domeniul respectiv.

Dar, să urmărim - pe scurt - câteva date și idei esențiale și de conținut ale lucrării.

Ni se prezintă - în primul rând - printr-o largă și foarte utilă prolegomenă, conceptual și evolutiv, noțiunea de anamorfoză invocând fenomenul în relația binară ~~sacru~~ sacru/profan prin prisma a trei dimensiuni : teologică, artistică și științifică, începând chiar din antichitate.

De remarcat în această primă parte a studiului capacitatea autorului de a se folosi de texte și argumente teoretico-evolutive



în cele trei limbi ale antichității : ebraica, greaca și latina pe care și le-a apropiat în cadrul Facultății de Teologie.

De altfel, fără o cunoaștere și pătrundere în universul cultural lingvistic al antichității n-ar fi fost posibilă o angajare responsabilă în studiul muzicii paleo-creștine, mai ales că - în afară de Vechiul și Noul Testament - dispunem de puține documente scrise, iar cercetătorul trebuie să se adreseze evoluției fonetice și semantice a termenilor specifici transmiși, peste veacuri mai mult pe cale orală.

Multe date explicative ne sunt prezentate în lucrare ca provenind din domeniu înrudite muzicii vechi, precum : arhitectura, sculptura și pictura unde preceptul anamorfotic a fost conceput - în mod firesc - ca frumos vizual pentru aceste arte.

În finalul marelui prolegomene, autorul ajunge la o definiție proprie a anamorfozei muzicale (citez) : "două sau mai multe structuri muzicale aparent disjuncte pot coexista funcțional fără a constitui un "colaj", dacă răspund condiției de a avea cel puțin un element constitutiv comun".

Principiul componistic astfel definit l-a condus pe autor să-l folosească - în mod special - într-un cvartet de coarde intitulat "Anamorphose" lucrare distinsă cu premiul I la un concurs internațional de compoziție din Olanda.

Intrând în miezul problematicii, lucrarea expune idei de esență în materie, începând chiar cu primul capitol dedicat anamorfozelor psalmodice din spațiul ebraic originar, cu referire la viața religioasă a poporului israelian, subliniindu-se rolul deosebit de acesta acordat muzicii, într-un concept vetero-testamentar, ca punte între sacru și profan.

De aici a pornit în lume - peste timpuri - influența psalmilor în sfera culturii muzicale universale, proiecții anamorfotice psaltice subzistând până și în folclorul românesc - în special în colinde - dar și în domeniul creației culte națională și universală, mergând până la cea modernă.

Un spațiu important este rezervat în acest capitol sistemului modal caracteristic culturii muzicale ebraice, ilustrând o artă specifică și originală de o profundă și tulburătoare expresivitate.

Cu aceasta autorul a creat premisele pentru a aborda tema principală a lucrării : anamorfoza cântului paleo-creștin în lumina

scrierilor neo-testamentare cu trăsăturile sale generale provenind din :

- importanța excepțională acordată artei muzicale în cadrul Sfintei Liturghii pe un concept de esență vocală ;
- promovarea frumosului spiritual estetic ;
- modalismul specific pe o ritmică simetrică, uniformă.

Intr-un proces de analize sistematice, autorul tratează apoi, în detaliu, raportul anamorfotic Orient/Occident în evoluția artei sunetelor din primele opt secole după Hristos, care delimitează ceea ce se cunoaște sub numele de epoacă patristică.

Teza ilustrează acum - prin numeroase exemple muzicale și tabele sinoptice - izvoarele, punctele de sincronie, dar și diferențierile formale specifice care au impus dezvoltări paralele între Răsăritul și Apusul creștin, și totuși convergente în finalitatea lor spirituală.

Un spațiu larg a fost rezervat în lucrare tratării dimensiunii metro-ritmice a muzicii creștine, invocându-se prozodia latină ce stă la baza acesteia, cu ale sale forme structurale mergând de la cele simple - binare și ternare -, până la cele de tipul pentametric și hexametric, sau la cele ale distihului elegiac și ale versurilor logeedice de mixtură.

Se face, în acest punct al discuțiilor, o trimitere fericită de rezonanare directă a ritmurilor antice în universul folcloric românesc ceea ce constituie încă o dovadă a spiritualității noastre milenare.

Se analizează, de asemenea, procesul general al translării metro-ritmice din zona poetică în cea muzicală determinând - printre altele - și structurile formale în creația universală simfonică, vocal-simfonică și cea în genul liric.

Acest amplu și complex fenomen se datorează în primul rând - după cum demonstrează autorul - tradiției creștine care a preluat și a reformulat - într-un autentic proces anamorfotic - elemente ale culturii antice greco-romane prin contribuția unor mari personalități eclesiastice ale epocii patristice.

Intr-un capitol special (IV) se investighează apoi o serie de modalități de proiectare anamorfotică a preceptelor muzicale patristice în perspectiva actuală a artei sunetelor, generând sis-

## R E F E R A T

Lucrarea de doctorat a D-lui Șerban Nichifor, intitulată "Anamorfiza sacrului în muzică", are o valoare remarcabilă prin abordarea relației dintre religie și muzică. Într-o lume secularizată, dominată de tehnologie, în care omul pare să se orienteze mai mult către valorile materiale, lucrarea amintită pledează pentru o întoarcere a muzicii la izvoarele ei sacre, ca să poată astfel contribui la renașterea spirituală și morală a ființei umane. Pe parcursul lucrării, autorul face dovada unei temeinice pregătiri atât din punct de vedere muzical, cât și din punct de vedere teologic. Dar, ca orice lucrare originală, care se aventurează pe un teren mai puțin bătătorit, cel puțin la noi în țară, în decursul ultimelor decenii, ea are atât părți extrem de valoroase, care pot contribui la edificarea celor interesați, cât și unele aspecte care pot fi îmbunătățite.

Făcând această afirmație, ne gândim la faptul că teza de doctorat a D-lui Șerban Nichifor scoate foarte bine în relief relația dintre muzică și religie în general, dar pune mai puțin accent pe impactul pe care îl pot avea asupra muzicii diferitele concepții religioase sau teologice, din trecut sau prezent. Religia - înțeleasă ca fenomen universal - este o concepție

abstractă pe care n-o poți întâlni în realitate.

În realitate, întâlnești doar religia care se manifestă sub forme diferite, cum ar fi cea monoteistă, sau panteistă, deistă, sau panenteistă. Pentru a scoate în evidență influența profundă pe care amintitele concepții religioase o au asupra muzicii, vom insista puțin în prezentarea fiecăreia dintre ele.

— Într-o concepție panteistă, cum ar fi cea budistă, sau cea hinduistă, sau multe dintre curentele contemporane, muzica tinde prin caracterul ei de melopee - ritmic și târăgănat - să-i dea omului posibilitatea să se interfereze în câmpul vibrațiilor cosmice - ca să poată astfel să se dizolve în realitatea impersonală a Marelui Tot, în Nirvana. Astfel, sistemul panteist, întemeiat pe confuzia dintre Divinitate și lume - fiindcă ignoră caracterul personal al lui Dumnezeu - se folosește de muzică pentru a-l antrena pe om în procesul de depersonalizare a ființei sale, să-i anuleze libertatea și să-l facă astfel să depindă integral de legile naturale ale cosmosului. Așa se întâmplă, de pildă, și în tragedia antică greacă, unde orice aspirație spre libertate a ființei umane era strivită de legile implacabile ale universului.

— Într-o concepție deistă, care se situează la polul opus al concepției panteiste - fiindcă Divinitatea este de această dată izolată în maiestatea transcendenței, departe de a se mai confunda cu cosmosul -, muzica este orientată spre concertele mărețe și grandioase de orgă, sau spre concerte simfonice tot atât de mărețe și grandioase, deoarece scopul acestei concepții este acela de a impresiona și domina omul. Dacă, într-o concepție panteistă, omul pare să fie scufundat în masa anonimă a Marelui Tot, în deism omul este ridicat în mod

individualist deasupra celorlalți - uneori atât de mult, încât s-a produs chiar o gravă deviere de la hristocentrismul original, bazat pe Revelația dumnezeiască, la o viziune antropocentristă eminamente profanatoare. Sau, dacă din opoziție față de deism, omul se închide în ordinea immanentă a lumii și se secularizează, așa cum se poate vedea astăzi, atunci el poate progresa din punct de vedere tehnologic, dar din punct de vedere subiectiv el începe să facă experiența vidului spiritual, sau a neantului, cum spunea Sartre spre exemplu. În acest caz, muzica ia o turnură depresivă, fiindcă omul se simte copleșit de spaima și forțe iraționale subiective, pe care nu le mai poate controla. Astfel, deismul și secularismul sunt două aspecte ale aceleiași realități, ale crizei profunde (de sorginte materialistă, iluministă) cu care se confruntă astăzi cultura europeană.

— În fine, am dori să mai subliniem că într-o concepție panenteistă se evidențiază prezența lui Dumnezeu în creație, nu cu Ființa (fiindcă în acest caz s-ar cădea în panteism), ci cu lucrarea sau energia divină, necreată. Pe această cale se reliefează taina sau misterul ce există în inima universului, prin care Dumnezeu rămâne atât exterior cosmosului, dar și interior lui. Aici muzica caută să dea aripi sufletului, pentru a se ridica spre noblețea cea de sus - adică, din chip al lui Dumnezeu să tindă spre asemănarea cu Dumnezeu, Cel Unul în Ființă și întreit în Persoanele ce formează Sfânta Treime, ca model al supremei comuniuni. Așadar, departe de orice dizolvare impersonală a omului, sau de strivirea acestuia sub grandoarea maiestății Divine, omul este astfel chemat de Biserica Ortodoxă să se afirme ca persoană animată de dorința omeniei și a comuniunii.

În viziunea ortodoxă - eminentă pneumatologică (acest aspect esențial marcând și marea diferență dintre cultura răsăriteană și cea apuseană) -, muzica este pusă în serviciul transfigurării omului în Hristos și Biserică, prin Duhul Sfânt. De aceea, muzica din Biserica Ortodoxă este numai muzică vocală - și nu instrumentală. E adevărat că și muzica instrumentală poate crea dispoziții religioase, dar <sup>(din cauza faptului)</sup> că nu e cântată de glas - prin care sufletul participă direct la actul adorării -, ci executată de instrumente, ea pare ceva exterior și seamănă cu un excitant artificial al evlaviei. În Ortodoxie, actul adorării este atât de intim și de personal, încât interpunerea instrumentelor muzicale ar înstrăina această trainică intimitate. O liturghie catolică, o missă susținută de orgă sau de orchestră, are măreție teatrală, dar nu are intimitate. O liturghie ortodoxă, cântată exclusiv vocal, e un torent de evlavie fierbinte, ca sufletul din care izverăște. Acesta este unul dintre motivele pentru care, într-o lume care se decreștinează, sau care pretinde că trăiește într-o epocă "post-creștină", Ortodoxia a reușit până acum să păstreze credința în popor și poporul să rămână religios ! Așa se explică și motivul pentru care numeroși teologi occidentali, dintre cei mai cunoscuți, încearcă să depășească deismul culturii apusene (care separă pe om de Dumnezeu și se află la baza "pozitivismului științific") tocmai prin accentul pe care îl pun pe panenteismul ortodox.

Ar mai fi multe altele de spus, dar ne oprim aici cu speranța că aceste considerații vor conferi tezei de doctorat a D-lui Șerban Nichifer un plus de strălucire, fiindcă prin esența ei această teză rămâne o lucrare unică și originală.

Preot Prof.univ. Dr. DUMITRU GH. POPESCU

Decanul Facultății de Teologie a Universității  
din București



## R E F E R A T

asupra tezei de doctorat elaborate de lect.univ.Serban Nichifor  
cu titlul : "Anamorfoza sacrului în muzică", sub îndrumarea  
prof.univ.dr. Victor Giuleanu

Subiectul cît și tratarea lui în cadrul tezei lui Serban Nichifor denotă existența unui cîmp de preocupări ce acoperă multiple registre ale gândirii și practicii muzicale. Acest evantai își datorează existența în mod evident dorinței autorului de a arăta implicarea problematicii teologice și a atributelor muzicii sacre în planul tradițiilor diverse , inclusiv ale artei compoiztice. Legătura dintre domenii. aparent îndepărtate se realizează prin conceptul de anamorfoză (care în zilele noastre este legat de așa-zisele transformări topologice). Premizele unificării teoretice și practice din care rezultă în cele dîn urmă validitatea demersului întreprins de Serban Nichifor se află chiar în calitatea sa de compozitor, capabil să cuprindă în cursul actului de creație toată gama aspectelor dezbătute, prevalându-se deci și de teza beethoveniană, după care muzica este revelație, mai presus de explicațiile rostite prin cuvinte. Pentru că într-o teză de doctorat explicațiile sînt totuși indispensabile, iar roadele activității artistice trebuie să accepte și transpoziția în forme lingvistice, este necesar să observăm relevanța conceptului ales de autor pentru a-și demonstra competența.

În cercetarea lingvistică s-a impus cu evidență distincția născută din studiul afaziilor, adică a tendințelor de absolutizare a uneia din cele două axe complementare ale comportamentului lingvistic : selecția și combinația. Afazia metaforică, adică promovarea exclusivă a cuvîntului cheie care iradiază difuz un cîmp de semnificații globale, făcând inutile propozițiile și afazia metonimică, cea care aliniază în mod riguros gramatical funcții sau atribute ale subiectului, arătînd însă imposibilitatea găsirii unui echivalent mai concis, reprezintă manifestări ale inhibării sau chiar suprimării

unuia dintre cele două mecanisme complementare ale limbajului. Caracterul intraductibil al operei de artă aflată la mijloc între cugetarea ideală și existența materială, cum o consideră Hegel, face ca accesibile în mod direct comentariului verbal în exegeza stilistică-să fie pe de o parte existența metaforelor obsedante la care se referea psihocritica lui Maurois, pe de altă parte a tehnicilor sau a gramaticilor de predilecție. Este limpede însă că atât unul cât și celălalt, nu ajung să clarifice natura operei propriu-zise și tocmai de aceea Beethoven, întrebat asupra tîlcurilor muzicii sale, prefera să răspundă executând-o a doua oară.

În teza lui Serban Nichifor, care propune studiul interferenței dintre două planuri extreme ale trăirii muzicii, unul dotat cu atributele eternității și altul cu cele ale modernității, anamorfoza funcționează ca un liant, ca o notă comună modulată în toate cele trei perspective principale; anamorfoza are, evident, valențe metaforice atunci când autorul o situează în orizontul sacralului și al idealului, ca o extrapolare și obiectivare a unui focar personal de intuiții și inspirații. Are trăsături metonimice, atunci când în capitolul dedicat modurilor glisante, anamorfoza devine o tehnică de lucru cu efecte imediat perceptibile în planul transformărilor materiei sonore și ar putea constitui o topologie muzicală *suigeneris*. În sfîrșit, aspiră la virtuți revelatorii, prin confluența celor două planuri atunci când Serban Nichifor se referă la tradiții artistice și opere finite, fie că sînt ale sale proprii fie ale altora.

Între anamorfoza care reflectă de fapt zvîrcolirile de șarpe ale materiei abandonate de harul divin și incapabilă să-și depășească statutul și anamorfoza din sfera luminii și al spiritului veșnic creator și insondabil în profunzimile cuvîntului aflat la Dumnezeu, Serban Nichifor ne sugerează o perspectivă mediatoare, capabilă să clarifice misiunea culturii și a faptelor de cultură personalizate pe deasupra a ceea ce constituie muzica de cult, în calitatea ei de intermediar al dialogului dintre om și divinitate.

Între ideea expulzării disonanțelor și chiar și a instrumentului promovate de tradiția muzicii sacre și tendința emancipării ostentative a disonanței, exaltată pînă la paroxism de componistica de avangardă, există o poziție ireconciliabilă care, în cazul unei opțiuni categorice ar face aproape imposibilă manifestarea creativității la nivel individual în sînul culturii.



## R E F E R A T

privind teza de doctorat intitulată ANAMORFOZA  
SACRULUI IN MUZICA. Autor, SERBAN NICHIFOR,  
lector universitar la Academia de Muzică-Bucureşti

După cunoştinţele mele, domnul Şerban Nichifor este primul compozitor român care a abordat creaţia muzicală din perspectiva anamorfozei. Este, de asemenea, tot după cunoştinţele mele, primul şi singurul muzician român care a studiat şi a explicat - încă din anul 1980, la Darmstadt - datele esenţiale ale anamorfozei cu aplicaţii originale la arta sunetelor (vezi studiul: Applications sonores de l'idée d'anamorphose), revenind apoi asupra ideii de anamorfoză sonoră în anul 1982, în conferinţele ţinute la universităţi din S.U.A. şi în anul 1985, la Bucureşti, când rezultatele cercetărilor sale de până atunci au fost publicate în revista Muzica, nr.6, a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor.

Revigorând aceste premize, extinzându-şi cercetările şi în zonele filozofiei creştine, Şerban Nichifor îşi cantonează cercetarea în sferele sacrului, folosind muzica - într-o viziune proprie - ca argument definitoriu al raportului transcendentă dintre sunetele muzicale şi divinitate, privind totul din perspectiva celor mai semnificative cuceriri ale cunoaşterii teologice şi ale componisticii muzicale universale, realizând astfel prezenta teză de doctorat.

Este evidentă în lucrare ideea translării principiilor anamorfozei în sensul de deformare dispersică şi de re-formare, de re-ansamblare structurală într-o nouă entitate a compoziţiei pornind - după cum notează autorul - de la cel puţin un element constitutiv în vederea obţinerii unui obiect artistic calitativ superior, o operă inteligibilă, privită dintr-un anumit unghi de vedere şi punerea în ecuaţie a sferei sacrului (în sensul de divinitate = Dumnezeu) cu revelaţia artistică (în sensul de inspiraţie în creaţia muzicală) ce îşi găseşte motivaţia şi materializarea în excursul muzicologic respectiv.



ACADEMIA  
DE  
MUZICĂ

BUCUREȘTI

Strada Știrbei Vodă nr. 33  
79551 București, sector 1  
ROMÂNIA  
Telefon: 6.14.26.10; 6.15.83.96  
Fax: 40.0 6.15.83.96

R E F E R A T

Teza de doctorat a d-lui SERBAN NICHIFOR cu titlul "Anamorfoza sacrului în muzică" abordează o sferă tematică de un interes aparte. Ancorată în egală măsură în domeniile atât de diferite aparent, cel al analizei structurii muzicale și cel al unei semiotici de largă suprafață, lucrarea aduce relevante date, argumente, puncte noi de vedere. Ea conturează bazele unei aprecieri de ansamblu asupra temei, punând în relație factori structurali, istorici, stilistici, semantici.

Problema-cheie, ethosul muzical spiritual este privit în tratarea tezei nu ca un ansamblu de elemente fixe, ci drept o funcționalitate, un proces transformațional, cu o determinantă temporală decisivă.

Consider că lucrarea aduce o contribuție remarcabilă la mai buna înțelegere a sensului și mijloacelor prin care muzica sacră devine un înalt vehicol spiritual.

Prof.univ.PETRE LEFTERESCU

5.V.1994  
gi/ 3 ex.

București

Referat asupra tezei de doctorat a  
candidatului lector univ. Serban Nicușor  
Academia de muzică din București

Am primit cu mare plăcere raportul proiectului tezei:

Anamorfoza sacrală în muzică, pentru a ne pronunța  
asupra conținutului.

1. Lucrarea o consider uciată în istorografia de specialitate și o încercare a noastră de a readuce în cultura muzicală ceea ce este peren și românesc;  
2. Candidatul se mișcă ușor în creațiile muzicale ale vechilor religii quindul se ca un specialist asupra creștinismului organizat în Vechiul și Noul Testament. Este sesizat faptul de inspirație și de continuitate în arta muzicală, limbaj comun lumii monoteiste și politeiste. De mistică, cum era firesc, asupra Psalmilor și metrice lor, înne rămase în cultul creștin până astăzi.  
muzica să se impună o dată cu dogma.

4. Foarte bine sesizează autorul și abaterile de la dreapta credință care au fost, în același timp, crearea unor recitative strădine dăruirii creștin, înne creștine. Ca specialist, candidatul la titlul de doctor stăruie și analizează: spațiul modal, formulele muzicale, anamorfozele timpului muzical, modala, rituale creștine etc. (Cap. IV), dovedind acuritate și stabilitate teologică.

5. Cel mai interesant capitol este acela al „diferenței cosmice”. Centru istoric titlatura este impropiu, pentru că liturgia se săvârșește numai pe pământ, astfel nu s-ar fi întâmpnat Fiul lui Dumnezeu, Mesia cel așteptat, însă participă lumina spirituală. Așa tehnica prezintă. Se acuză, „tipul sacru” este convertit și prin muzică în tipul tăcerii și sfânt având model pe Hristos. Poate, în eventualitatea publicării tezei, n-ar fi rău ca cele patru părți (A B C D) ale cap. V să fie reformulate liturgic creștin.

6. Lucrarea atinge și o sensibilitate economică a pieței noastre prin postfata: „Opus Dei”, care încearcă, timp și apăsătoare, imagini arhetipale.

În concluzie, lucrarea este meritorie, munca autorului se vede răsplătită prin realizarea talentului său și dovedește prin reușită, asistență și cercetare pe validează. Liturgia lucrare este o propoziție reușită sustinută de spiritul cercetării și neabaterii de la adevăr și seriozitate. A triumfat specialistul și teologul sub supravegherea încercatului didascal Prof. univ. dr. Victor Guleașcu.

Prof. dr. Petru David  
Facultatea de Teologie

15 Aprilie 1994  
București

Referat asupra tezei de doctorat a  
candidatului lector univ. Serban Nicușor  
Academia de muzică din București

Am primit cu mare plăcere raportul proiectului-teză:

Anamorfiza sacralului în muzică, pentru a ne pronunța  
asupra conținutului.

1. Lucrarea o consider uaiată în istoriografia de specialitate și o încercare a vremii noastre de a readuce în cultura muzicală ceea ce este pierdut și românesc;
  2. Candidatul se mișcă ușor în creațiile muzicale ale vechilor religii, privind-le ca un specialist asupra creștinismului organizat în Vechiul și Noul Testament. Este rezumat faptul de inspirație și de continuitate în arta muzicală, limbaj comun lumii monoteiste și politeiste. Deși, cum era firesc, asupra psalmilor și metricei lor, înne rămase și creștin până astăzi.
  3. Din muzică „psalmică” s-a modelat muzică practică (isonică și amonică) și apoi „etnosul muzical creștin”. Școlile catolice până la Universitatea din Constantinopol (H.S.O.) au avut comun textul și melodia, și apoi în epoca patristică muzica sa se împuna odată cu dogma.
  4. Foarte bine rezizează autorul și abaterile de la dreapta credință care au fost, în același timp, crearea unor recitative străine dăturii creștine, înne creștine. Ca specialist, candidatul la titlul de doctor stăruie și analizează: spațiul modal și formele muzicale, anamorfizele timpului muzical, modala, rituale creștine etc. (Cap. IV), dovedind acuritate și stabilitate terapeutică.
  5. Cel mai interesant capitol este acela al „diferenței corective”. Creștin ortodox, titulatura este cumpănă, pentru că liturgia se săvârșește numai pe pământ, astfel nu s-ar fi întrupat Fiul lui Dumnezeu, Mesia cel așteptat, însă participă lumii spirituale. Așa tehnica precizat. Acum, „timpul sacru” este convertit și prin muzică în timpul tăcerii și sfânt având model pe Hristos. Poate, în eventualitatea a publicării tezei, n-ar fi rău ca cele patru părți (A.B.C.D.) ale cap. V să fie reformulate liturgic creștin.
  6. Lucrarea atinge și o sensibilitate ecumenică a jalelor noastre prin postfața: „Opus Ali”, care încearcă, tînd să ajungă la, imagini arhetipale.
- În concluzie, lucrarea este meritorie, nuca autorului se vede măgulită prin realizare, talentul său se dovedește prin rezistență și cercetare pe validează. Lucrarea este o propoziție reusită susținută de pînă la ceretă și a răbății de la advar și seriozitate. A triumfat specialistul și teologul sub supravegherea în creștinism. Dilema al bol. univ. de lit. limb. ... Prof. dr. Petru David

# "ANAMORFOZA SACRULUI ÎN MUZICĂ"

## Referat

de

Viorel Cosma

Tema abordată de compozitorul Serban Nichifor în teza sa de doctorat are un dublu avantaj: 1) este inedită în muzicologia românească și universală 2). propune o deschidere originală și în creația religioasă (pe lângă cea laică).

Autorul demonstrează o aprofundare teoretică serioasă, multilaterală, cu exemple credibile pentru orice iubitor al inovațiilor în muzică. S-ar părea că Serban Nichifor ar deține și o prioritate internațională prin aplicarea anamorfozei la domeniul sacru.

Lucrarea este bine structurată teoretic, cu suficiente argumente științifice credibile și cred că va obține - după publicarea ei - o recunoaștere de prestigiu internațional.

Cred de asemenea că investigațiile în domeniul tradiției creștine constituie un alt element original al tezei, fiindcă aplicarea teoriei ar aduce servicii muzicii românești.

De asemenea <sup>cercetarea</sup> ~~investigația~~ lui Serban Nichifor asupra lucrărilor de fenomenologie românească (S. Celibidache, V. Giuleanu) merită a fi menționate în mod special.

Ținând seama că sfera sacralului operează cu elemente subiective, greu controlabile uneori, nu mă pot pronunța asupra afirmațiilor legate de "creștinismul cosmic", de pildă.

### În concluzie:

Serban Nichifor îndrăznește să atace un teritoriu virgin în arta sunetelor care merită atenție și susținere publică. Argumentele teoretice pe care le prezintă în lucrare conving pe cititor și demonstrează o cercetare serioasă, pasionată a autorului. Recomand cu căldură promovarea tezei de doctorat.

București, 10 IV 1994

---

Viorel Cosma

## R E F E R A T

Cuprinsul disertației de doctorat "Anamorfoza sacrului în muzică" de Lect.univ, Șerban Nichifor, prezentat în rezumat, vădește o bogată informație de ordin istoric și teoretic, în măsură să susțină noutatea și originalitatea temei dezbătute. De asemenea merită rețevată în mod deosebit abordarea domeniului sacru al artei sonore, care în contextul cunoașterii științifice contemporane poate aduce cele mai valoroase contribuții în identificarea esențelor fenomenului studiat. Acestea condiționează cunoașterea intensiunii și extensiunii noțiunii de anamorfoză.

În perspectiva istorică este binevenită aprofundarea paralelă a antichității antice grecești și ebraice. Aceasta din urmă prin sursele sale arhaice permite implicarea în studiu a vechii culturi mesopotamiene, obiect al unor recente cercetări muzicologice. Cît privește antichitatea greco-romană, relevăm apelul atît la "sistima tēlyon" cît și la genurile diatonic, cromatic și enarmonic, deoarece acestea împreună cu "sistima ellaton", deschid orizontul infinit al seriilor armonice, cel puțin prin numerele 7 și 11 (Sib, și Fa) ale acestora.

Cele de mai sus sînt doar cîteva, succinte, aspecte relevante, ale unei ample cercetări care prin bogăția documentării, originalitatea demersului și aplicarea pragmatică în compoziții proprii a principiilor studiate, adevărată "poiesis", justifică acordarea titlului academic de doctor în muzicologie.

Cluj, 11.IV.1994

prof.dr.Romeo Ghircoiașiu





VICTOR I. BULEAȘ

Un punct de vedere despre teza de doctorat a lui  
Serban Nichifor "Anamorfoza secretului în muzică"

Nefiind muzicolog de profesie, ci doar un iubitor  
impătimit al artei sunetelor, nu-mi pot exprima o opinie  
de specialist cu privire la teza de doctorat supusă azi  
judecății. Ceea ce pot afirma, cu cred eu, deplină îndreptățire,  
este că lucrarea lui Serban Nichifor impresionează prin  
bogăția și profunzimea documentării, atât în domeniul esteticii  
generale, cât și în domeniul aplicațiilor concrete ale  
tezelor susținute de autor. Serban Nichifor reușește să  
fie convingător, sprijinindu-și ideile pe stâlpii solizi ai  
unei gândiri estetice bine conturate și ai unei practici  
componistice marcate prin prețuite realizări.

În calitate de cercetător al ontologiei și  
esteticii iudaice, vreau să spun câteva cuvinte despre capitolul  
dedicat de Serban Nichifor anamorfozelor psalmodice în  
spațiul ebraic original. Vădind o cunoaștere aprofundată a  
temei dezbătute, autorul face să se simtă, prin transparența  
răndurilor sale, nu numai rigida pătrundere a subiectului, ci mai  
ales trăirea lui autentică. De altminteri, pot sta mărturie  
eu însumi pentru consonanța creației nichiforiene cu tematica  
iudaică. În oratoriul compus de el pe versurile mele, "Remember",  
în 1985, consacrat Holocaustului din Ardealul de nord ocupat, între 1940-44, de  
horthyste-salasziști, răsună tragice intonații ebraice. Iar în  
opera noastră comună "Challenger", dedicată catastrofei  
navei cosmice cu același nume, Nichifor a anamorfozat măiestru atât  
ruga specifică iudaismului "Șema Israel", cât și rugăciunea  
ecumenică creștină "Tatăl nostru". E semnificativ, desigur, și, așa  
zice, concomitent simbolic.

*V. Buleaș*  
*București, 3 mai 1994*

"Anamorfoza Sacrului în muzică" - teza de doctorat  
a D-lui Lector univ. Șerban Nichifor analizează  
dintr-o perspectivă anamorfotică relația religiei  
creștine cu muzica, insistând asupra unor aspecte  
ce relevă raportul de interdependență dintre rațiune  
și inspirație, cu aplicare directă în domeniile  
creației și interpretării muzicale. În acest sens,  
menționez importanța deosebită a cultivării acelei  
stări de trăire artistică, ca factor determinant în  
opera de re-creare a discursului muzical în cadrul atât  
de complexului act interpretativ, ce se realizează  
în mod ideal tocmai prin comuniunea - într-un flux  
spiritual unitar - a obiectului sonor, care trebuie să  
fie cunoscut și a subiectului, care trebuie să cunoască  
în profunzime datele constitutive ale mesajului artistic.

Profesor universitar Ion Cheptea



București

28 Aprilie 1994



## R E F E R A T

Apreciez teza de doctorat cu titlul "Anamorfoza sacrului în muzică" a lect.univ. Serban Nichifor, ca un act temerar în domeniu, motivat printr-o evidentă înclinație a autorului spre sfera relației sacru-profan, spre analiza sensurilor noțiunii în arta sunetelor, în dezvoltarea de-a lungul veacurilor a acestui principiu universal, susținând în acest sens adeziunea la lucrarea sus-menționată.-

Prof.univ. DAN CUMPATA

  
Academia de Muzică din București

București,

4 mai 1994

AG/3 ex.

## "ANAMORFOZA SACRULUI IN MUZICA"

- Teză de doctorat a lect.univ.

ȘERBAN NICHIFOR

Teza de doctorat a domnului lect.univ.Serban Nichifor se distinge printr-o bogată informație bibliografică și un studiu lărgit al literaturii religioase pe care o are în vedere. Sub acest raport, teza abundă în referiri la texte de bază ale domeniului și - mai ales - muzicale, unde se plasează cu precădere interesul personal al autorului și originalitatea cercetării întreprinse.

Ceea ce mi se pare deosebite interesant în abordarea ca atare a temei sunt referirile privind originea și evoluția ideii de anamorfoză în gândirea și practica culturală și religioasă multimilenară a tradiției - ebraice, grecești și creștine - după cum ne-o revelează textele la care se referă autorul și - în prezent - modul personal în care acesta pune problema azi.

Ideea de anamorfoză, domnul Serban Nichifor a tratat-o atât teoretic cât și compozițional în repetate rânduri atât în articole și conferințe, cât și - mai ales - în majoritatea lucrărilor sale.

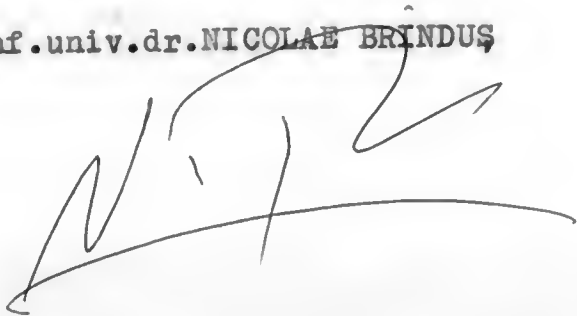
Faptul că acesta o descoperă în unele principii de bază ale religiei și în dialectica dintre sacru și profan - cu multitudinea de forme sub care ea apare - mi se pare o întreprindere în egală măsură temerară și edificatoare totodată.

În orice caz, teza reprezintă un punct de vedere original și foarte personal legat de întreaga evoluție artistic-creatoare a autorului și o incursiune într-o literatură de specialitate de maxim interes atât pentru muzicieni, cât și pentru cercetătorii teologi.

Ca atare, sunt de acord să i se acorde titlul de doctor în muzicologie.-

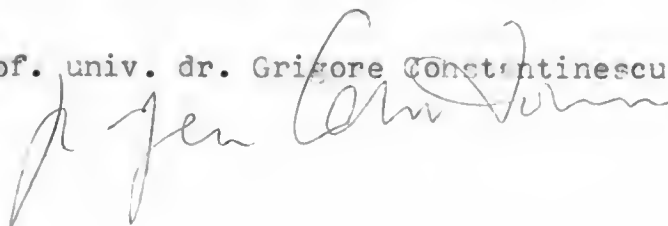
Conf.univ.dr.NICOLAE BRINDUȘ

AG/3 ex.  
4.05.1994



Teza de doctorat elaborată de lect. univ. Serban Nichifor propune o temă de cercetare incitantă și originală - "Anamorfoza sacralului în muzică". Domeniu interdisciplinar, necesitând o informare extrem de complexă, zona de investigare dezvăluie câteva stadii în evoluția ideilor, de la contemplarea și definirea perimetrului la descifrarea multiplelor conexiuni ale principiului Anamorfozei cu arta și, în special, cu muzica, de-a lungul istoriei culturii. Fără a avea specializarea necesară pătrunderii tuturor observațiilor analitice, lectorul lucrării poate reține interesul de excepție al temei propuse și poate descoperi drumul deschis în evoluția unor idei ce există, chiar la nivelul presununerilor. Autorul își îndreaptă cercetarea spre cunoaștere și analiză, solicitând lectorului o extinsă cercetare în vederea unei posibile familiarizări cu tot ceea ce presupune preluarea Anamorfozei ca sistem filosofic și estetic. Serban Nichifor reușește, în demersul său, să parcurgă evolutiv viața acestui domeniu, ajungând în finalul demonstrației sale să aducă mai mult decât o contribuție la nivel de constatare, prin felul în care, în <sup>concluzie</sup> ~~finalul~~ lucrării, pledează pentru integrarea Anamorfozei printre sistemele de creație muzicală, cu aplicație în arcurile elaborări componistice. Cumularea tuturor contribuțiilor științifice, estetice și aplicative are drept rezultat o Teză de doctorat cu reale virtuți informative și creatoare, ceea ce definește perimetrul unei activități menite a justifica deplin acordarea titlului de Doctor în muzicologie.

prof. univ. dr. Grigore Constantinescu



23 aprilie 1984

A P P R O B A R I I

asupra tezei de doctorat a domnului lector universitar  
Gerban Nichifor

O cultură în care muzica sacră medievală și modernă ocupă un loc privilegiat, cultura românească, s-a bucurat în epoca sa contemporană de contribuții relativ puține și îndeosebi morfologice la istoria melurgiei creștine, cum apare și din bibliografia tezei de doctorat a d-lui lector universitar Gerban Nichifor, Analiza morfologică a sacralului în muzică.

Nu au fost îndrăznite până acum lucrări de ansamblu și de profunzime, de reflecție muzicală dar și teologică, privind o temă atât de generoasă ca cea de față.

Teza d-lui Nichifor ni se pare, sub acest raport, un demersabil început. Răspândită și în original, dar deopotrivă în limbi de circulație internațională, va contribui la îmbogățirea universului cultural al intelectualilor de la noi și din alte câmpuri de cultură. Prin muzica sacră, de multe secole, românii au manifestat un mod propriu de expresie teologică și de creație artistică. În ultimele decenii, savanți de seamă și cercetători devotați (cităm selectiv pe părintele I.D. Petrescu, Anne Pennington, Gh. Ciobanu, Titus Ciocanu, Teobastien Dorbu, Lucur, pr. Panțaru ș.a.) au început să acrediteze pe plan mondial această dimensiune a culturii românești. Teza d-lui Nichifor se adaugă acum, convingător, acestor eforturi.

Apreciind partea de pură specialitate eziologică a tezei, erudite, metodice, autoritară, reflecția teologului și a istoricului ideilor este stimulată îndeosebi de capitolele privind aspectele

mai puțin aprofundate până acum ale funcțiunilor spirituale ale muzicii. Cu rare excepții, liturgia sacră este și azi studiată de specialiști eminenti ca expresie particulară, sub raport istoric, a muzicii universale, dar mai puțin ca resort intelectual superior și ca instrument al tehnicilor spirituale de îndumnezeire, de transfigurare a omului. D-l Șorban Nichifor deschide, în aceste zile alii, rodnice perspective care, suntem siguri, vor incita viitoare eforturi ale cititorilor și cercetătorilor sensibili la acest domeniu privilegiat al muzicologiei.

Considerațiile autorului tezei despre "Liturgia cosmică", "Muzica coelestă", "Funcțiunea contemplativă a muzicii", "Armonia sacrală și muzică" sunt noi în literatura noastră științifică, dar și în serisul nostru artistic și mai ales cultural și duhovnicesc căreia i se rezervă în ultimii ani un loc însemnat, dar nu suficient onorat prin calitate, în publicistica românească.

Este evident că prin dorerea, informație amplă, demonstrații de stăpânire a surselor și capacitatea analizării unui fenomen atât de special al culturii universale, lucrarea d-lui Nichifor îi justifică în mod eminent acordarea titlului de doctor în muzicologie.

Aprecierile noastre pentru autor și teza sa au, însă, și altă finalitate. Cum ar fi posibil ca, prin răspândirea mesajului cuprins în această carte, să fie stimulate studiile de muzicologie sau să înălțăm și cunoașterea locului creației muzicologice românești în lume?

*Blănă*

Acad. Virgil Blănă

Profesor la Facultatea de Teologie  
a Universității din București

În teza sa de doctorat intitulată "Anamorfoza Sacrului în muzică", Dl. Șerban Nichifor, lector universitar la Academia de Muzică din București, și-a propus să trateze o temă mai puțin explorată, având ca punct de plecare arta muzicală paleo-creștină, ce a determinat cristalizarea, în perioada patristică, a coordonatelor fundamentale ale cântării bisericești, atât în Răsăritul cât și în Apusul Europei.

Reliefând specificitatea dezvoltării artei creștine de-a lungul timpului, autorul abordează fenomenologic o serie de zone interdisciplinare, situate la confluența teologiei și muzicologiei, evidențiind tocmai caracterul transcendent, apofatic al trăirii muzicale, ca experiență duhovnicească, în acord cu scrierile unor mari gânditori ortodocși dedicate cunoașterii stării spirituale la hotarul între apofatic și catafatic - taină și descoperire, percepției isihaste a energiilor necreate ce iradiază din insondabila Viață dumnezeiască a Prea Sfintei Treimi.

Într-o lume amenințată de secularizare, lucrarea pledează pentru o reîntoarcere a muzicii - ca artă eminentă latreutică, cu valențe pnevmatologice - la izvoarele ei sacre, eterne.

  
Preot Prof.univ. Dr. CONSTANTIN GALERIU

București, 27 Aprilie 1994

## R E F E R A T

Compozitorul Șerban Nichifor, lector universitar la Academia de Muzică din București, s-a învrednicit să studieze în ultimii patru ani și Teologia, urmând astfel să-și susțină în curând și o teză de licență la Catedra de Muzică bisericească, sub îndrumarea subsemnatului.

Paralel s-a înscris la doctorat în cadrul Academiei de Muzică din București, Facultatea de compoziție, muzicologie și pedagogie muzicală, elaborând o teză de doctorat ce tratează "Anamorfoza Sacrului în muzică", sub conducerea venerabilului Profesor universitar doctor Victor Giuleanu, fost multă vreme Rectorul Conservatorului bucureștean.

Spirit inteligent și iscoditor, cu o putere de muncă uluitoare, talentatul compozitor Șerban Nichifor, ale cărui lucrări muzicale s-au impus în repertoriul simfonic românesc și universal - căci multe dintre acestea au fost premiate în țară și în alte centre muzicale ale lumii, cu prilejul unor festivaluri sau concursuri internaționale - și-a asumat o sarcină foarte grea, pe care îmi place să cred că o va duce la bun sfârșit și va avea succesul scontat și pe plan muzicologic.

În elaborarea acestui subiect cu tentă filosofico-teologică ce îl preocupă, ce-i drept, de mai mult timp, de mare ajutor i-au fost studiile teologice, pe care în curând și le va încheia - sperăm din tot sufletul, cu mare succes și cu un real folos pentru formarea complexă a unui om de cultură care privește lucrurile dintr-o perspectivă mult mai largă.

Aceasta iese în evidență mai ales în capitolele ce tratează probleme de muzicologie-filologie bazate pe cunoștințele de limbă ebraică, greacă, latină, arheologie biblică, Vechiul și Noul Testament, teologie dogmatică și simbolică, liturgică, patrologie, muzică bizantină, morală creștină, drept canonic, etc.

În acest sens, remarcăm - spre exemplificare - câteva titluri și subtitluri din cele cinci capitole ale lucrării:

Capitolul I: Muzica Vechiului Testament - izvoare ale anamorfozelor psaltice; Cartea Psalmilor; Regele David și "cetele cântăreților" (organizarea vieții muzicale sacre); aspecte ale modalismului ebraic;

Capitolul II: Proiecții ale artei sunetelor în lumina scrierilor neotestamentare; grupaj tematic general al referirilor muzicologice în Noul Testament.

În aceste două capitole, autorul analizează toate noțiunile referitoare la arta sunetelor și la organizarea vieții muzicale și liturgice în Vechiul și Noul Testament.

Capitolul III: Importanța Tradiției în procesul de cristalizare a ethosului muzical creștin; originea comună a școlilor muzicale creștine în raport cu spiritualitatea elină; noțiuni fundamentale de prozodie și metrică latină, în perspectiva dimensiunii "ritmopoetice" a muzicii; muzica bisericească în epoca patristică - fond comun, formulări, sinteze; modalismul creștin; ritmica psaltică, apariția și dezvoltarea semiografiei muzicale creștine; formele muzicii paleo-creștine.

În acest capitol, autorul scoate în relief contribuția importantă adusă de Sfinții Părinți răsăriteni și apuseni în spațiul muzical liturgic creștin. În acest context, considerăm că ar fi fost foarte importantă și analizarea Hexaemeronului Sfântului Vasile cel Mare.

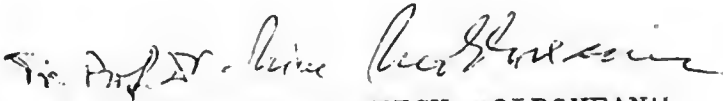


Capitolul IV: Reformulări ale timpului, spațiului modal și formelor muzicale liturgice; anamorfoze rituale creștine;

Capitolul V: Liturghia cosmică - repere estetico-dogmatice ale muzicii sacre; timpul sacru și funcția contemplativă a muzicii în lumina principiilor filocalice ale spiritualității ortodoxe.

Iată, așadar, că toate cele cinci capitole ce alcătuiesc teza de doctorat a muzicianului și teologului Șerban Nichifor dezvoltă probleme de filosofie muzicală bazate pe cunoștințe de teologie, liturgică, patrologie, studii biblice, muzică sacră, etc.

Astfel, lucrarea este foarte utilă nu numai pe plan totodată este și ucenicul nostru, îi dorim din tot sufletul mult noroc în obținerea titlului de doctor în muzicologie.

  
Preot Prof.univ.Dr. NICU MOLDOVEANU

Șeful Catedrei de Muzică bisericească  
din Facultatea de Teologie Pastorală Ortodoxă a  
Universității din București

București, 21 Februarie 1994

În ansamblul forțelor de manifestare a gândirii religioase, de afirmare a conștiinței omului ca ființă investită prin actul genezei cu o înaltă îndatorire morală, muzica îndeplinește o funcție specifică, în sincretism cu poezia sacră, cu meditația teologică, cu filozofia fundamentată pe credință, pe principiul revelației divine. Elaborările proprii artei sunetelor se explică prin legități autonome, de ordin acustic și având o finalitate estetică, precum și prin profunde raporturi cu viața spirituală în ansamblu ce caracterizează sferele largi ale societății umane în devenirea sa. În acest context, muzica generată de credința creștină reprezintă o realitate complexă în care moștenirea unor valori de artă sacră precreștină, de filiație biblică precede și se îmbogățește organic cu aporturi înnoitoare venite succesiv în timp și spațiu ca expresie a fertilizării gândirii și sensibilității de crezul care înobilează ființa umană după chipul și asemănarea lui Dumnezeu.

În acest dublu substrat de structură și expresivitate specifică, relativ autonomă, și de domeniul de complementaritate organică rezidă perenitatea artei muzicale sacre, inepuizabila ei forță de regenerare, am spune tinerețea ei fără bătrânețe și viața fără de moarte. Dacă acesta este fenomenul pe care îl sesizăm dealungul epocilor de istorie a muzicii sacre creștine, esența este desigur tăinuită privirii imediate, constatătură concrete, palpabile. Asumându-și considerabila trudă și temerarul gând de a afla drumul spre explicarea vocației sacre a muzicii, lectorul universitar ȘERBAN NICHIFOR propune ca Alfa și Omega ale acestui demers principul anamorfozei, al cărui înțeles îl preia dintr-un larg spațiu de gândire teoretică și de elaborare creatoare, inclusiv din compoziția proprie cu vii ecouri în viața europeană, pentru a-l aprofunda propriu zis în raport cu domeniul muzicii sacre. Apreciez că lucrarea realizată de autor în vederea obținerii titlului de doctor în muzicologie constituie o admirabilă reușită, un opus de interes

primordial în exegeza de referință, prin amploarea investigației teoretice, prin profumzimea și subtilitatea analizei. Notez totodată necesitatea completării materialului cu idei și concretizări originale pe tema abordată cuprinse în opere elaborate în spațiul spiritual românesc, de la Deliberatio supra ~~trium~~ hymnum trium puerorum scrisă de Girardo de Sagredo în Mrbs Morisena (Banat) în perioada 1038 - 1046, până la lucrări de Nicolae Olahus, Johann Heinrich Alstedius, Petru Cercel, Antim Ivireanul etc. Există și o sferă de detalii care comportă revederea, ca de exemplu atribuirea apartenenței la Români a lui Niceta de Remesiana, afirmație nelăgitimată atât din punct de vedere al timpului cât și al spațiului în care a activat ilustrul creator și eclesiastic ȘTEFAN NICHIFOR.

Dr. VASILE TOMESCU

București, 5 IV.1994



În atenția  
Domnului Conducător Științific  
Profesor Universitar  
dr VICTOR GIULEANU

12 aprilie 1994  
București

subsemnatul Corneliu Cezar, membru al Uniunii Compozitorilor din România și profesor asociat la Catedra de Compoziție a Academiei de Muzică din București, urmare primirii rezumatului tezei de doctorat cu tema « Anamorfoza sacrului în muzică » de Dl. Lector Universitar Șerban Nichifor, va aduce la cunoștința următoarele opinii:

Dl. compozitor Șerban Nichifor este un nume cunoscut în arta muzicală românească având de asemenea numeroase premii și participări muzicale în străinătate. În prezent urmează cursurile Facultății de Teologie din București. Prezenta teză de doctorat reprezintă - după opinia mea - o încercare de contopire într-o viziune proprie holistică preocupări estetice mai vechi ale autorului și actualele cercetări impuse de învățământul religios. Recitirea tuturor datelor istoriei muzicii în chela « anamorfozelor » intenționează să atribuie acestui procedeu stilistic harisma unei legități culturale. Este o încercare posibilă deși momentan marcată mai degrabă de originalitate decât de discernământ.

Sunt prezentate astfel sub specia anamorfozei muzica vetero și neo-testamentară, prozodia și metrica latină, muzica bisericească în epoca patristică, timpul și spațiul modal al formelor muzicale liturgice, perspectivele "miscatoare" ale scarilor glisante, "Liturgia cosmică", timpul sacru și funcția contemplativă a muzicii în lumina principiilor filocalice ale spiritualității ortodoxe, etc.

... « Redus la relația binară fundamentală Sacru/profan, declară autorul, acest proces anamorfotic a fost ilustrat (convertind principiul "solve et coagula" al alchimistilor medievali în modernă raportare a "integrării" la "entropie") și în parapsihologia contemporană prin evidențierea subordonării conținutului material la realitatea info-energetică (manifestată prin subdomeniile bioplasmatică și fizică). »

De asemenea autorul nu se sfiște să afirme că « ideea de anamorfoza o găsim expusă încă din Antichitate, ca de pilda în teologia ebraică, (s.n) ce se bazează pe gândirea cabalistă în demonstrarea multitudinii modalităților de exprimare a numelui lui Dumnezeu prin permutarea literelor componente ale tetragramei Iod-He-Vau-He ». Lăsând la o parte faptul că "teologia ebraică" nu se putea baza pe o gândire care avea să apară abia în sec. 12 d. Cr., în Franța, la primii cabaliști din Languedoc (v. Gershom G. Scholem, *Les Origines de la Kabbale*, Paris, Aubier-Montaigne, 1966) - și mai degrabă inversul poate fi probat, până la un punct, și anume: Cabala se bazează pe gândirea ebraică - dar modalitatea de a integra

Sacru, toate muzicile de oriunde si de oricând, toate esteticile si filozofiile de oriunde si de oricând sub maruntul patronaj al unuia din nenumaratele procedee estetice, procedeul anamorfozel, poate reprezenta - dupa opinia mea - un demers evident subiectiv (eventual poetic) si prea putin unul stiintific, muzicologic. Sub impulsul unei continue "anamorfizari" ne-am putea întreba cum de A. Einstein a omis sa-si denumeasca teoria relativitatii drept "Teoria anamorfozel generalizate".

Un capitol mai putin arbitrar pare a fi "Postfata" unde gruparea într-un Index de lucrari muzicale ordonate tematic dupa anumite criterii arhetipale, arhetipul uranian, solar, lunar, acvatic, lithic, teluric, etc. se apropie de o metodologie coerenta, într-un domeniu unde adesea orice incoerenta se poate pretinde providentiala.

In concluzie consider ca lucrarea Dlui prof. Serban Nichifor «Anamorfoza Sacrului în muzica» constituie o încercare de abordare a fenomenologiei muzicii pe un versant riscant, acela al supradimensionarii unei optiuni estetice proprii.

Dar orice autor isi poate, desigur, asuma orice risc.

Cu toata consideratia,



Corneliu Cezar

APRECIERE

asupra tezei de doctorat ANAMORFOZA SACRULUI IN MUZICA  
de Lector universitar Șerban Nichifor

Mă obișnuisem să recunosc în Șerban Nichifor-compozitorul, inspirația, talentul remarcabil, de o autentică forță și o uluitoare varietate a invenției melodico-ritmice, alături de o excelentă structurare a materialului muzical. Acum, parcurgând docta sa teză ANAMORFOZA SACRULUI IN MUZICA (Conducător științific, Prof. Dr. Victor Giuleanu), am avut revelația unui Șerban Nichifor-muzicolog și istoric muzical profund, cu aspirații spre exhaustivitatea documentării, sintezei și creativității de asemenea în domeniul cercetării.

Lucrarea mi se pare remarcabilă în primul rând prin tema aleasă, fascinantă ca punere în ecuație a două teritorii esențiale de spiritualitate ale omenescului: religia - expresie a Sacrului și arta muzicală - transfigurare a aceluiași Sacru. În al doilea rând, dar nu mai puțin vrednică de apreciere este seriozitatea demersului analitic-sintetic, ca și deschiderea aceasta dublă, propusă de către cercetător, asupra transcendenței, pe de o parte, și asupra a ceea ce numim "profan", pe de altă parte.

Am avut, așadar, satisfacția aleasă de a urmări, în lucrarea ANAMORFOZA SACRULUI IN MUZICA, o abordare teoretică de excepție a istoriei muzicii din punctul de vedere al unui investigator al fenomenului muzical în devenirea sa istorică, dar și din cel al teologului preocupat de exprimarea pe care muzica o dă faptului de credință.

Expunerea și demonstrația sunt excelent structurate, bibliografia, foarte vastă, este folosită cu maximă eficacitate și ambele, sunt echilibrate de creativitatea originală a autorului.

Având în vedere valoarea deosebită a tezei, susțin acordarea titlului de DOCTOR IN MUZICOLOGIE Domnului ȘERBAN NICHIFOR.



București, Mai 6, 1994

#### APRECIERE

asupra tezei de doctorat a Domnului lector univ. Șerban Nichifor,  
ANAMORFOZA SACRULUI ÎN MUZICA

Anamorfoza sacrului în muzică este o lucrare pe cât de erudită și riguroasă științific, pe atât de interesantă și de bine construită în sensul eficienței parcursului expozitiv propus.

După prezentarea principiilor generale și a parametrilor de bază ai anamorfozei sonore, se analizează, în diacronie, anamorfotica muzicală, de la perioada paleo-creștină, veterotestamentară, la epoca ecumenicității patristice ce a dus la formarea fondului muzical creștin specific și ajungând până la aplicarea tehnicilor anamorfotice vechi în componistica universală și românească, în contemporaneitate.

Perspectiva abordării temei este una complexă și profundă, dat fiind că excursul se vedește a fi triplu : muzicologic, filosofic și teologic. Aceste trei "palieri" ale analizei se întrepătrund și se echilibrează perfect, astfel că lucrarea rămâne centripetă, oferind, în plus, deschideri incitante spre interdisciplinaritate.

Se remarcă ținuta strictă în administrarea probatoriului științific ( bibliografie, jalonare etimologică, contextualizare lexicală, aparat critic, în genere ), ca și retorica argumentului. Aceste caracteristici specifice demonstrează docta, desăvârșita stăpânire asupra subiectului tratat, dar și asupra celor mai productive căi și mijloace de abordare a sa.

Având în vedere valoarea remarcabilă a acestei teze de doctorat, susțin acordarea titlului de DOCTOR ÎN MUZICOLOGIE domnului lector universitar Șerban Nichifor.



Mihaela Gafencu- Cristescu  
filolog

### Referat

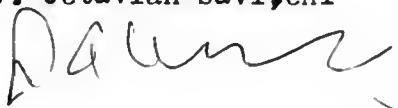
asupra rezumatului Tezei de doctorat

a Domnului Lector univ. Șerban Nichifor,

intitulată "Anamorfoza Sacrului în muzică"

Intr-o lume secularizată, dominată de latura tehnologică, pur materială, rolul culturii în general și cel al muzicii în special par a fi reduse la așa-numitele "activități de divertisment", marcate însă nu o dată de accentele total anti-umane, anti-fiziologice ale unor foarte mediatizate curente cu un pronunțat caracter luciferic. În acest context de profundă criză spirituală, lucrarea de doctorat a D-lui Șerban Nichifor are ca obiectiv principal tocmai reliefarea funcției sacre a artei sunetelor. De aceea, autorul insistă într-o investigație muzicologică a izvoarelor scripturistice, punând în evidență o serie de mărturii referitoare la natura revelată a muzicii și la misiunea sacramentală a muzicienilor, ce erau, încă din vremea Regelui David, incluși în rândul leviților, al preoților cultului mozaic. Acest edificator argument are o pondere deosebită și în demonstrația pe care autorul o face în sprijinul ideii de reconsiderare a artei sunetelor ca domeniu sacru, peren, menit să ofere oamenilor în primul rând una dintre căile cele mai directe de comunicare cu Dumnezeu.

Prof. univ. Octavian Savițchi





## APRECIERE

În contextul disciplinelor umaniste, muzicologia românească din ultimul sfert de veac s-a impus tot mai mult prin volume cu interpretări de rigoare științifică a fenomenului muzical și prin originalitatea punctelor de vedere. Numeroasele teze de doctorat din ultimul timp demonstrează de asemenea, cele afirmate anterior. Este evident că doctoranzii au avut posibilitatea de a-și alege subiecte fără nici o restricție; astfel au abordat cu mai mult curaj și sfera muzicii sacre. Unii cercetători s-au simțit atrași de teme concise, inspirate de muzica bizantină - știut fiind că România deține un imens tezaur de acest fel. Alți cercetători însă au abordat probleme mai generale cum este cea a sacralului și reflectarea acestuia în muzică. Este cazul compozitorului și muzicologului Șerban Nichifor care prin Anamorfoza sacralului în muzică - și-a ales un subiect foarte vast și deosebit de interesant, dar în același timp de mare dificultate, din diverse puncte de vedere. Dificultățile provin din complexitatea problematicii care este urmărită pe un spațiu de cca. 3 milenii. Bun cunoscător al legilor dialectice ale dezvoltării, autorul reușește să surprindă cu subtilitate relațiile între structurile aparent disjuncte ale sacralului muzical.

Despre muzica sacră s-au scris studii de referință mai ales în străinătate, dar și la noi lucrarea de față reprezintă, cu siguranță, o premieră absolută în muzicologia românească, nu numai prin subiect ci mai ales prin modalitatea de abordare a acestuia și prin interpretările curajoase și originale privind muzica sacră precreștină și creștină.

În Prolegomene, autorul urmărește sensurile - începând cu timpurile Căbalei și până în deceniile 7-9 ale veacului nostru - când o pleiadă de oameni de cultură redescoperă anamorfoza și sensurile ei adânci. Este necesară menționarea contribuției compozitorului Șerban Nichifor la definirea anamorfozei sonore: "două (sau mai multe) structuri muzicale aparent disjuncte pot coexista funcțional, fără a constitui - un colaj -, dacă răspund condiției de a avea cel puțin un element constitutiv comun" (pg.4-5).

05/05 '94 11:39

098115925

ACAD. ARTE IASI

001

2

Nu este lipsit de interes faptul că autorul tezei de doctorat a susținut comunicări științifice (1980, 1982) la Darmstadt (Germania) și la Universitatea din Michigan și Illinois (S.U.A.) privind această temă.

Pornind de la anamorfoză autorul a definit ~~arta~~ ~~scopul~~ drept: "o punte transcendentală între sacru și profan" (pg. 4-5).

În continuare, lucrarea este structurată în cinci capitole distincte, toate urmând una și aceeași problemă - fenomenul anamorfozei - prezentat pe epoci, deci ca "proces evolutiv".

În "Opus Dei" care are rol de postfață - autorul include un index de lucrări muzicale grupate teoretic - care permite redescoperirea arhetipurilor uranian, solărit/eroic, lunar/mistic, acvatic, lithic, teluric, ritual, spațial, temporal, mitul și simbolul, deci "imagini arhetipale și proiecțiile lor în muzica cultă universală și românească".

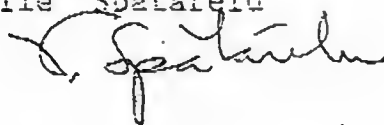
Suntem convinși că o lucrare ca aceasta, care urmărește pe parcursul a trei milenii o problemă atât de dificilă ca anamorfoza sacrului, va găsi o largă audiență în rândul celor interesați de acest fenomen și se va bucura de un real succes.

Fiecare publicarea acestei teze de doctorat, muzicologia românească se va îmbogăți cu încă o operă valoroasă, de o deosebită originalitate.

5 mai 1994

Prof. univ.,

Vasile Spătăreanu



## A P R E C I E R E

asupra tezei de doctorat a domnului lect.univ. SERBAN NICHIFOR, cu tema "Anamorfoza sacrului în muzică"

Lucrarea D-lui lect.univ. Serban Nichifor se înscrie fără nici un dubiu, prin însăși tematica abordată pe de o parte, iar pe de altă parte, prin profunzimea și vastitatea investigației științifice în domenii prea puțin abordate, în rândul lucrărilor de excepție și sper, de referință pentru viitor.

Vasta (aș putea spune, neobișnuit de vastă) bibliografie conferă atât lucrării cât și autorului, calitatea de a "impune" în sensul bun al cuvântului, căci sursa cunoașterii, prin componentele ei constituie întreg esafodajul construcției filosofico-religioase și argumentații intelectual-muzicale, filtrate în mod fericit prin prisma viziunii proprii, a convingerilor estetice și etico-religioase ale D-lui Serban Nichifor.

Domeniile paralele muzicii, investigate în lumina ideii anamorfozei (poezia, pictura, teatrul) precum și valențele permanente ale artei sunetelor cu divinul, cu sacrul, vin să întărească crezul autorului (foarte convingător de altfel).

Rolul creștinismului poporului român în regenerarea sa spirituală amintit de autor, ne duce cu gândul la oportunitatea lui actuală, la necesitatea renașterii spirituale în timpurile de azi, când suntem invadați de muzică "satanică", nocivă, demolatoare de suflete, de imagini de groază, când generația tânără este complet dezorientată din toate punctele de vedere ...

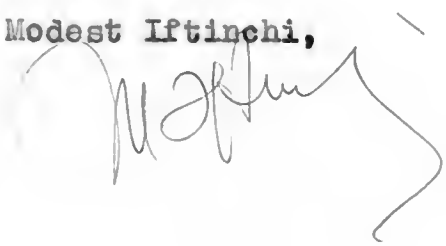
Armonia, ca unul din elementele constitutive ale muzicii, prezentată ca rezultat al armoniei cosmice apare în reala sa imagine.

În lumina celor prezentate în teză de către autor aș adăuga convingerea intimă că ceea ce numim capacitate emoțională, creatoare-artistică și în sensul interpretării, este de origine sacră, constituie har divin cu care suntem înzestrați unii din noi ...

- 2 -

Limbaajul elevat, fără a fi prețios, dar clar explicit și convingător, erudiția, capacitatea de sinteză și în general cuprinsul voluminos, denotă o foarte serioasă pregătire, un larg orizont intelectual și muzical, precum și o sensibilitate creatoare impresionantă.

Prof.univ. Modest Iftinchi,



DZ/ 3 ex.  
28.04.1994

Profesor universitar doctore  
Alexandru Popescu-Mihăilescu

Referat  
cuprinzând rezumatul tezei de doctorat  
„Anamorfiza sacului în mușcă”, teză  
elaborată de către domnul profesor  
serban Nichefor în vederea obținerii  
titlului de doctor în muzeeologie.

Este demn de subliniat de la început  
că tema aleasă de domnul serban  
Nichefor - ca subiect al tezei de doctorat -  
este extrem de interesantă,  
dar și deosebit de dificilă.

Dificultatea este dată atât de sfera  
foarte largă a problematicei cât  
și de faptul că necesită cercetări  
interdisciplinare care, de regulă, se  
realizează de echipe de specialiști.

Sfera culturală comparativă, fi-  
losofică, muzeeologică, teologică etc.  
i-a permis autorului să se docu-  
menteze din surse variate de infor-  
mație, să efectueze cercetări compa-  
rativă, să facă numeroase analogii

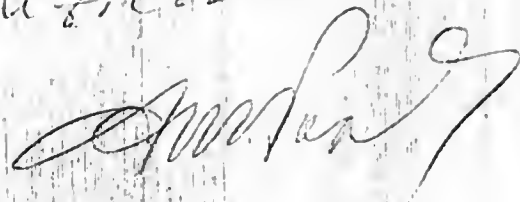
și conexiuni inedite și mă pun  
în evidente aspecte care m-au fost  
observate de alți cercetători.

Domnul doctorand Șerban Niciș  
fără a denedea prima continuitate  
razumatului tezei și m-a învățat  
metodologia cercetării științifice  
și a prelucrării logice a datelor.

Sucrarea este o cercetare de largă  
șiră tematică, bogată în date, teze,  
idei, constatări și concluzii cu  
un evident caracter de inedit.

Teza îndeplinește condițiile  
de continuitate și de redacție ca  
pe baza ei să se confere  
domnului Șerban Niciș titlul  
de DOCTOR ÎN MUZICOLOGIE.

25 aprilie  
1984



## REFERAT

Teza de doctorat "Anamorfoza Sacrului în muzică", realizată de Domnul Lector univ. Șerban Nichifor sub conducerea științifică a Prof. univ. Dr. Victor Giuleanu, tratează problema raportului dintre Sacru și profan în - - - - -  
arta sunetelor, din perspectiva unei concepții fundamentate pe teoria anamorfozelor sonore. În acest sens, anamorfoza poate fi definită - ca proces evolutiv - drept o subtilă relație de transformare stabilită între două sau mai multe structuri aparent disjuncte și bazată tocmai pe reorganizarea elementelor constitutive comune. - - - - -

Ținând cont de valoarea tezei de doctorat, expuse în rezumatul "Anamorfoza Sacrului în muzică" ce mi-a fost prezentat, consider că ea reprezintă un aport de excepție adus cercetării muzicologice românești. - - - - -

Parcurgerea unui deceniu de bogat material documentar constituie un model de cercetare util muzicienilor din toate specialitățile. - - - - -

De asemenea, consider necesară și traducerea în mai multe limbi de circulație internațională a acestei lucrări, pentru prestigiul muzicii românești în străinătate.

*Dragoș Iășescu*

PROF. UNIV. DRAGOȘ IĂȘESCU

*Aurora Ienei*

CONF. UNIV. AURORA IENEI

## R E F E R A T

Intitulată "Anamorfoza Sacrului în muzică", teza de doctorat a D-lui Șerban Nichifor este centrată pe abordarea raportului Donor/Orient/Occident în perioada patristică, ilustrând sursele, punctele de sincronie dar și marile diferențieri formale ce au impus dezvoltări muzicale paralele și totuși convergente în finalitatea lor pnevmatologică, spirituală.

Strutura lucrării delimitează principalele etape ale acestui proces de cristalizare a limbajului muzical creștin, marcând originea comună a școlilor muzicale din Răsăritul și Apusul Europei (prin elementele de sorginte ebraică - cântul psalmodic, cel antifonic - și păgână, în special litaniile și imnurile grecești), contribuțiile esențiale ale Sfinților Părinți în primele opt veacuri după Hristos (incluzând și aspectele de factură canonică precizate în cadrul unor Sinoade Ecumenice și locale -, ca de pildă canoanele 15 și 17 ale sinodului local de la Laodiceea/343/, canoanele 66 și 75 ale Sinodului VII Ecumenic de la Constantinopol/691/ și canonul 2 al Sinodului VIII Ecumenic de la Constantinopol/787/)<sup>precum</sup> și evoluțiile specifice de după Marea Schismă din 1054 (reliefând dezvoltarea coordonatei orizontale, monodice, în melodică bizantină, și a celei verticale, polifonice, în cântul gregorian).

Semnaland simptomele crizei prin care trece cultura muzicală contemporană (ca efect direct al fenomenului de secularizare), autorul evidențiază ideea primordială a caracterului eminentemente revelat al muzicii creștine,<sup>fapt</sup> ce reflectă - în formele ei autentice - structura unitară, sacră, universală și apostolică a Bisericii, ca instituție divino-umană.

Pr. Prof. Dr. I. Stan

PROF. UNIV. DR. ALEXANDRU STAN

București, 28 Aprilie 1994



## R E F E R A T

Onorată de solicitarea Rectoratului Academiei de Muzică din București de a-mi exprima aprecierile referitoare la Teza de Doctorat a Domnului lector univ. Serban Nichifor, cu tema Anamorfoza sacrului în muzică, doresc să menționez câteva aspecte.

Demersul de sondare a vestigiilor muzicale din timpuri imemorabile mi se pare din start nespus de dificil și meritoriu, ca un salt în necunoscut.

Interpretarea și relația între aceste vestigii muzicale și Divinitate constituie elementul original și chiar farmecul acestui demers îndrăzneț.

Devenirea anamorfotică a anumitor elemente, celule, arhetipuri cu încărcătură sacră - de-a lungul veacurilor până în zilele noastre - este tratată de autor cu o vervă, cu o meticulozitate științifică și o pasiune incandescentă.

Propunându-și să reliefeze valențele superioare ale muzicii, ca artă a vibrației divine, autorul insistă în analizarea spațiului și timpului muzical iudeo-creștin și greco-roman, în lumina principiului anamorfozei sonore. Astfel, sunt ilustrate o serie de elemente comune (în special modale și ritmice) de natură arhetipală, ale căror reformulări au determinat cristalizările limbajelor muzicale specifice creștinismului răsăritean și apusean.

În concluzie, autorul dorește să traseze - într-o perspectivă trans-temporală - o punte între arta muzicală paleocreștină și cea contemporană, în sensul unei benefice reîntoarceri la izvoarele sacre ale muzicii.

Referirile și citatele din autori și opere de largă erudiție, aflate la tot pasul, elementele comparative analizate cu impresionantă competență ne dezvăluie statura intelectuală deosebită a Domnului Serban Nichifor și conferă tezei sale de doctorat o bogăție ideatică și de informație incontestabilă, interesantă și foarte valoroasă.

Conf.univ. GEORGETA STEFANESCU-BARNEA

București, 28.IV.1994

G. St. Barnea

## REFERAT

În teza sa de doctorat "Anamorfoza Sacrului în muzică", Domnul Șerban Nichifor, lector universitar la Academia de Muzică din București, și-a propus să trateze o problemă de importanță deosebită în reliefarea caracterului revelat al artei sunetelor. Bazându-se pe o serie de mărturii biblice și patristice legate de semnificația specială a muzicii atât în cadrul restrâns al ritualului liturgic, cât și într-un context universal, autorul evidențiază aplicabilitatea în sfera esteticii muzicale a unor principii de natură teologică, ca de pildă cele referitoare la cunoașterea catafatică (logică, rațională) și la cea apofatică (intuitivă, trăită) a fondului ideatic - respectiv, a mesajului divin și a celui sonor, ce fuzionează în cazul muzicii sacre. Totodată, această comuniune semantică ilustrează forța transcendentă a muzicii în general, ca artă a vibrației cosmice, a Cuvântului (Logosului Creator) formulat prin Sunet. În această ordine de idei, autorul face apel și la exegeza fenomenologică, inițiată în aria muzicii de Sergiu Celibidache, în tentativa de a descoperii noi perspective în cercetarea funcțională a fenomenului sonor. În concluzie, teza de doctorat a D-lui Șerban Nichifor propune o continuare a acestor investigații fenomenologice în sens anamorfotic, definind particularitățile procesului de regenerare, remodelare și reflectare a Universului (ca macrocosmos) prin Muzică (ca microcosmos).

*Dolores Cheianu*  
LECTOR UNIVERSITAR DOLORES CHEIANU

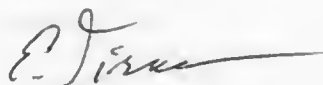
București, 29-IV-1994

## R\_e\_f\_e\_r\_a\_t

Serban Nichifor este animat în această tentativă teoretică, pe care o reprezintă teza de doctorat cu titlul "Anamorfoza sacrului în muzică", de o mare ambiție cognitivă, cu valoare în primul rând recuperatorie. Este vorba de a identifica, mai curând de a reidentifica sacrul în raport cu muzica în ceea ce privește natura însăși a acestei arte, situarea sa în ordinea cosmică și în ce numim de atâta vreme prin devenirea sau istoria artei sunetelor.

Tocmai pentru această icoană a devenirii, Serban Nichifor a ales o explicație, susceptibilă a fi chiar un mecanism al fenomenelor: anamorfoza. Imi amintesc că i-am recomandat doctorandului, cu ocazia examenului de admitere, să ia în considerare acest principiu, de care se mai ocupase de-altfel, pentru domeniul strict al muzicalului, fără să bănuiesc că o atare viziune o asemenea extensie. Este acest mod de acționare și procedeu "deformator", fără îndoială real și prețuit de-altfel în epocile marcate de manierism (cum este și cea modernă), având o influență generalizată dar ale cărei consecințe, prin exagerare, nu ar evita pericolul stricării echilibrului dintre ce a fost dintotdeauna îngemănarea dintre imuabil și schimbare, cu infinitele lor forme și nuanțe. Sprijinit pe cea dintâi dintre discipline, ancorată atât în credință cât și în rațiune, teologia, autorul intervine cu o viziune care, cum ne demonstrează, a mai avut tangențe cu ezoterismul și cu fenomenele anamorfotice, conducând astfel spre noi deschideri teoretice în chiar ceea ce părea a fi fost pentru teologie definitiv stabilit pe linie dogmatică. În ciuda a ceea ce a afirmat materialismul ateu, teologia nu este nici opacă la "evoluția gândirii" și nici anchilozată, terminologic măcar, în felul punerii problemelor, îmbrăcând adesea unele formulări "moderne" pentru a combate sau a se pune de acord cu supozițiile științelor. O nouă perspectivă, din direcție anamorfotică, nu va pune teologia, ca de atâtea ori în trecut, în încurcătură...

Intr-o accepțiune strict muzicologică, atât de minată astăzi de obsesia specializării, parcurgerea problematicei muzicii în quasi-totalitatea sa ar putea să pară stufoasă și inoperantă. Cred totuși că o readucere în actualitate a tot ceea ce a însemnat civilizația și cultura creștină, cu sintezele sale iudaice și greco-romane, situate între Orient și Occident (punct favorizat de întâlnire fiind tocmai spiritualitatea românească) este acum necesară - după decenii de mistificare doctrinară - și, deci, justificată să constituie subiectul unei teze de doctorat. Pentru această întreprindere Serban Nichifor dovedește capacitate de cuprindere și deschidere culturală. Pentru toate acestea este justificată acordarea titlului de doctor în muzicologie.



dr. Gheorghe Firca

lector universitar Șerban Hichușor, Anamorfa sacrală în  
muzică, teză de doctorat (remunat)

Este greu să te pronunți asupra unei lucrări ca cea  
indicată mai sus, nefiind și specialist în muzică. Tot atât de  
greu este să faci acest lucru citind numai remunatul tezei  
în 20 de pagini.

Dar, observând structura lucrării și trecând în revistă ideile  
expuse de autor în remunatul tezei, consider că lucrarea  
este de excepție, în literatura română de specialitate (în mu-  
ziologia românească) și nu numai.

Cred că titlul nu se potrivește conținutului lucrării.  
Ținând cont de conținut, cred că i s-ar fi potrivit mai bine  
titlul "Rolul anamorfic al muzicii" sau

2) "Anamorfa spre sacru prin muzică"

Constată că lucrarea are multe exemple muzicale, așa cum  
nu duce lipsă de referință la textele sacre prin care se reali-  
zează deopotrivă anamorfa spre sacru. Este vrea această a-  
bundență a textelor sacre. Cât privește modul în care aceste  
texte au fost utilizate și interpretate, nu le putem sesiza doar  
din remunat. As remun doar să se facă abtente asupra ter-  
minologiei religioase. Spre exemplu, "Tora" nu este tot dechid  
Testament (pag. 13). Apoi, oricât ne-ar fi de dragi protone-  
misurile, "Hiceta din Remessana" nu era "român" (pag. 15)

Consider că această lucrare merită publicată, dar, totuși  
pentru că se ocupă cu tema anamorfice, ar trebui consultată  
specialisti în materie de Teologie.

Orieveru, ~~și~~ tema abordată este încă nău și  
abia aștept să citesc lucrarea integrală

Pr. Dr. Săvile Radu  
Facultatea de Teologie Ortodoxă

### Aprecieri

În teza sa de doctorat intitulată "Anamorfoza Sacrului în muzică", Dl. Lector univ. Șerban Nichifor și-a propus să contribuie la extinderea spațiului de afirmare a muzicologiei românești într-un domeniu mai puțin explorat, având ca punct de plecare arta muzicală paleo-creștină și ca finalitate proiecțiile ei în creația contemporană universală și românească (inclusiv în creația componistică a autorului). În consecință, Dl. Șerban Nichifor insistă în analizarea unor coordonate perene ale discursului muzical creștin, reprezentate prin parametrii de ordin modal, ritmic și formal. De o importanță majoră în acest sens este și procesul de cristalizare a sistemelor modale și ritmice proprii muzicii creștine răsăritene (ortodoxe) și apusene (catolice) - ambele dezvoltate în baza unui fond comun sintetizat în perioada patristică din elemente de sorginte ebraică și elină, ce au fost re-compuse, re-modelate (anamorfozate) în conformitate cu datele estetice specifice spiritualității creștine, expuse încă din secolul al IV-lea d.Hr. în operele fundamentale ale Sfinților Părinți Niceta de Remesiana, Efrem Sirul și Ambrozio de Mediolanum. Remarcăm în acest sens promovarea în perioada paleo-creștină a unui modalism diatonic și a unei ritmici simetrice și uniforme (deduse din alternanțele armonioase ale accentelor poetice), ce determinau un stil melodic simplu ("cantus simplex" sau "sintomon melos") și accesibil cântării eminate vocale, în comun, utilizând texte liturgice în limba greacă (inclusiv în missa romană până în secolul al III-lea). Textura sonoră era omofona, iar formele caracteristice (imnul, psalmodia, antifonia) ilustrau continuarea - în mod creator - a tradițiilor muzicale eline și respectiv ebraice.

În ultima secțiune a tezei sale, autorul reliefează proiecțiile acestor elemente definitorii ale muzicii creștine în creația actuală.

Apreciind calitățile acestei lucrări, propun susținerea publică a tezei și acordare titlului de doctor în muzicologie.

*Creinicean*

Lect.univ. Rodica Creinicean

București, 6 Mai 1994

Teza de doctorat a D-lui Șerban Nicișor cu titlul "Harmonica sacrului în muzică" mi se pare o lucrare de seriozitate și documentare profundă. O latură fundamentală a spiritualității - sacrul - una din rădăcirile fundamentale ale muzicii, este examinată în devenirea ei pe parcursul secolelor.

Documentarea tezei este impresionantă, cu atât mai mult cu cât accesul la multe din lucrări nu a fost posibil decât în ultimii ani.

Demersul este foarte strict întemeiat logic și duce la concluzii fecunde, cu operanță și în înțelegerea un timpurilor de examinare a tuturor genurilor muzicale, recuperînd de această cercetare. Se oferă unghi, perspective unor extrapolarități surprinzătoare către domeniul ce-lă interesează direct, interpretarea muzicală la un înalt nivel de generalitate.

Socotesc deci că mă aflu în fața unei dovezii de erudiție dar și de disciplină mentală, cu rezultat valoros pentru muzicologia românească.

Prof. univ. Constantin Ionescu-Vornu





## REFERAT

Asupra tezei de doctorat a domnului Lector  
Serban Nichifor, cu titlul: „Anamorfoza sacrală  
în muzică”.

În introducere - după ce se analizează etimologic termenul de „anamorfoză” - autorul dovedește faptul că ~~idea~~ această idee există încă din Antichitate în Vechiul Testament și apoi în creștinism în opera Fecurității Augustin.

Redus la relația sacru/profan, acest proces anamorfotic a fost ilustrat în în psihologia contemporană, unde se revitalizează beneficii teologiei, artei și științei, reconfirmându-se viabilitatea și fiabilitatea revelațiilor vechi și noi-testamentare.

Unul din motivele care a marcat o dezvoltare sensibilă a anamorfizei, ca formă artistică de sine stătătoare prin studiile unor cercetători ai perspectivei, cât mai ales prin capodoperele maestrilor epocii.

În vremea necșiei Serban Nichifor a avut ideea realizării unei aplicații sonore a anamorfizei elaborând în 1975 Cântecul de coarde „Anamorphose” fapt ce dovedește de câtă vreme și cât de mult a fost preocupat de această problemă.

În anul 1980 sub titlul „Application Sonores de l'idée d'anamorphose” a expus într-unul din sedințele Forumului de compoziție din cadrul cursurilor Internaționale de Muzică Nouă de la Darmstadt (Germania) concluziile la care a ajuns în studierea acestui fenomen muzical.

În 1982 a prezentat de asemenea, datele esențiale ale anamorfoticii sonore cu ocazia



conferințelor susținute la Universitățile Michigan  
din Ann Arbor și Illinois din Urbana - Champaign  
(S.U.A.). Ulterior în 1985, a publicat în rev. Muzica  
(Nr. 6) o introducere în domeniul „Anamorfozei  
sonore”.

Idilele generale cuprinse în acest eseu,  
constituie fundamentul ale prezentei disertații,  
în care s-a purtat să aprofundeze subie-  
ctul, considerând arta sunetelor drept o punte  
transcendentă între sacru și profan.

Această pretrăită experiență personală fe-  
parcursul a două decenii ~~ia~~ i-a facilitat autenticu-  
găsirea unei definiții specifice anamorfozei  
sonore, concretizată în formula: două  
(sau mai multe) structuri muzicale aparțin  
disjuncte pot coexista funcțional, fără a  
constitui un „colaj” dacă răspund condiției de  
a avea cel puțin un element constitutiv comun.

Primul capitol analizează premisele ana-  
morfozelor psalmice în spațiul ebraic ori-  
ginal - subliniind importanța acordată muzi-  
cii ca factor transcendent al precum și faptul că  
esența vechii muzici ebraice - în special cea  
a psalmilor - era de natură vocală.

Integrată în serviciul divin creștin psal-  
mii au exercitat o pregnantă influență în  
sfera culturii muzicale.

În încheierea capitolului, autorul face câteva  
scurte adnotări legate de semiografia muzicală  
ebraică, arătând că notatia neumatică era foarte  
asemănătoare celei paleo-creștine. Este acesta un  
prim element principal constituțional al muzicii bizantine.

În capitolul II intitulat: „Proiecții ale artei sunetelor  
în lumina scrierilor neotestamentare”, autorul

pătrunde în sfera sunetelor în lumina scrierilor  
neotestamentare și a scrierilor patristice.

Cap. III tratează în detaliu raportul anamorfotic  
Orient/Occident în evoluția artei sunetelor, în pri-  
mii opt secole după Hristos.

Referitor la originea formelor muzicale  
creștine, sunt prezente elementele de origine ebraică  
(cântul psalmic, cor antifonic) și perșiană  
(jurnalul greacă) cele două elemente (ambele existen-  
te) constitutive ale muzicii bizantine.

În următorul subcapitol: "Noțiuni fundamen-  
tale de prosodie și metrică latină" se analizează  
aspecte legate de coexistența vers-ritm muzical,  
prosodie metrică, etc.

În finalul acestui subcapitol sunt reținuți  
rezonanțele directe ale ritmurilor antice greco-  
latine în folclorul românesc marcând și în  
acest domeniu continuitatea spiritualității  
noastre multi-milenare.

În continuare, după ce face unele precizări  
referitoare la punctele liniei de cuit ale istoricii-  
tatează detaliat procesul anamorfotic complex, de  
contabilizare a limbajului muzical creștin în  
epoca patristică reținând mutațiile specifice  
care au intervenit în domeniile: modalismu-  
lui, ritmicii, peniografiei și a formelor imno-  
grafice liturgice ortodoxe și romano-catolice.

În cap. IV sunt investigate o serie de moda-  
lități de procedură sau reformulare anamorfotică  
a acelor perceptive perene în perspectiva actuală a  
artei sunetelor, ce implică anumite sisteme  
generative specifice.

Cap. V este dedicat cercetării reperelor  
estetico-dogmatice ale muzicii sacre în general

... în poezie.

Temă se încheie printr-o Postfață  
„Opus dei - imagini artistice și proiectele lor  
în muzica cultă universală și românească,  
ce cuprind un amplu index de lucrări muzi-  
cale grupate tematic.

Lucrarea se termină printr-o amplă  
bibliografie generală selectivă.

Relevând această nouă perspectivă în  
analiza și sinteza structurilor sonore scribii  
Nicolae a aplicat ideea de anamorfoză în  
cea mai mare parte a lucrărilor sale compozistice.

Arzestelia lui Scribii Nicolae abordează nu  
doar aspectul muzical și muzicologic, ci și  
operei compozitorului și muzicologului scribii  
Nicolae, arătându-se că legitimează indisuta-  
bil acordarea titlului de doctor în muzi-  
cologie a domniei sale.

Prof. univ. dr. Sebastian Barbu-Bucur

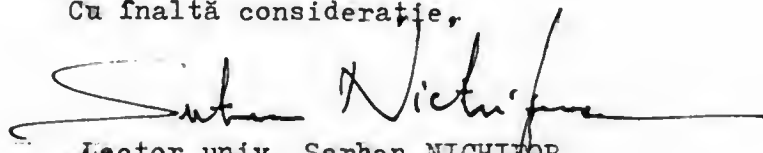
ACADEMIA DE MUZICĂ	
nr. înregistrare	265
nr. I.S.R.	
Zona	II
	1994

Domnule Rector,

Subsemnatul Șerban NICHIFOR, compozitor, lector universitar și doctorand la Academia de Muzică din București, cu deosebit respect vă rog să binevoiți a-mi aproba susținerea disertației legate de teza mea de doctorat "Anamorfoza sacrului în muzică", în conformitate cu referatul și cu propunerile făcute de conducătorul științific - Prof.univ.Dr. Victor GIULEANU.

Menționez că, odată cu prezenta cerere, depun și teza de doctorat (în patru exemplare), precum și rezumatul tezei (un exemplar).

Cu înaltă considerație,

  
Lector univ. Șerban NICHIFOR

București, 2 Februarie 1994

Domnului Profesor universitar Petre LEFTERESCU  
Rectorul Academiei de Muzică din București



ACADEMIA  
DE  
MUZICĂ

BUCUREȘTI

Strada Știrbei Vodă nr. 33  
79551 București, sector. 1  
ROMÂNIA  
Telefon: 6.14.26.10; 6.15.83.96  
Fax: 40.1 6.15.83.96

321/9.II.1994

C A T R E,

Părintele prof. univ. <sup>dr.</sup> POPESCU DUMITRU  
Decanul Facultății de Teologie Ortodoxă  
a Universității din București

Stimate Domnule Profesor ,

Vă facem cunoscut că, în baza ordinului Rectoratului nr. 15/8.II.1994, ați fost numit ca membru al Comisiei de Doctorat pentru susținerea tezei d-lui lector univ. <sup>dr.</sup> NICHIFOR SERBAN, intitulată : "Anamorfoza sacrului în muzică".

Vă rugăm să binevoiți a întocmi un referat de analiză asupra lucrării, în termen util pentru a putea fi stabilită data susținerii.

Cu deosebită considerație ,

R E C T O R ,

Prof. univ. Petre Lefterescu



SECRETAR ȘEF INSTITUT ,

*L. Gal*  
Laurenția Galis

GI/ 2 ex.